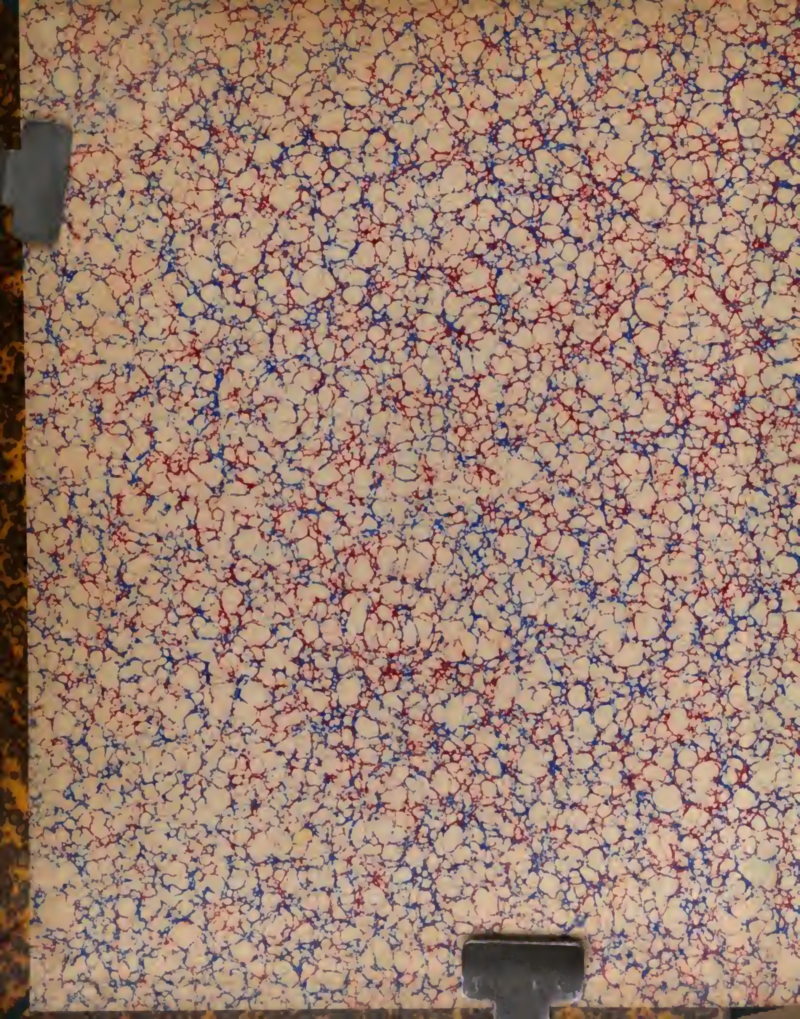
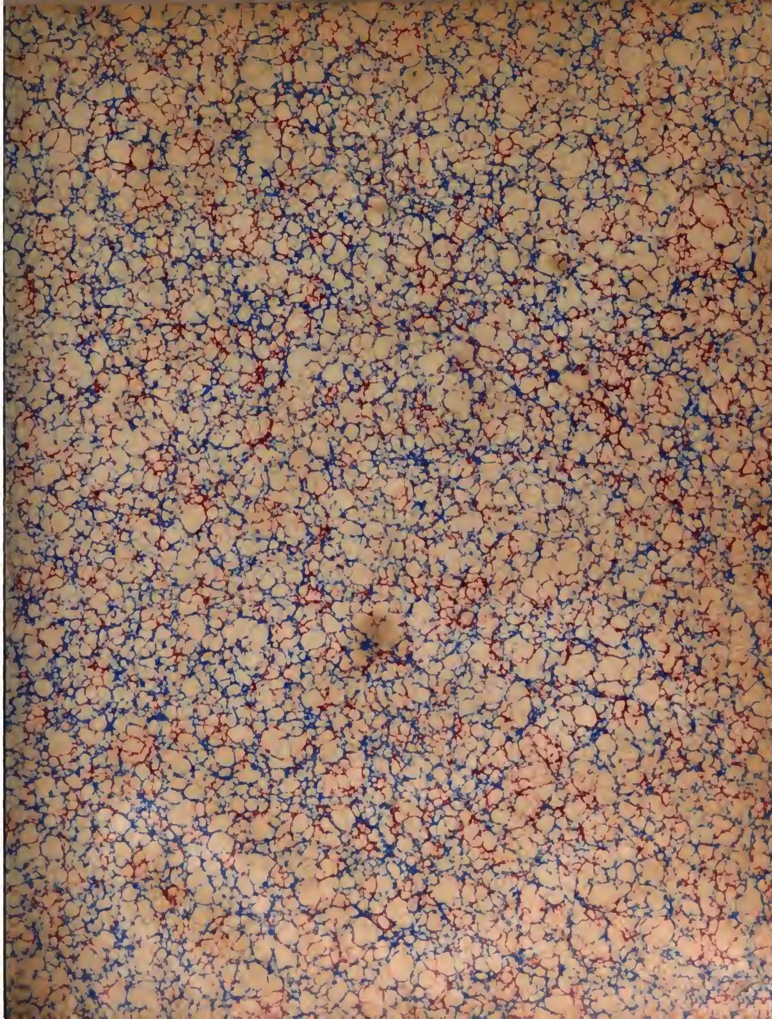




Abhandlung von der Fuge

nach den Grundsätzen und Beispielen der besten
in- und ausländischen Meister entworfen

von

FRIEDR. WILH. MARPURG.

Neu bearbeitet,
mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen
vermehrt
von

S. SECHTER,
ersten Organisten der k. k. Hofkapelle in Wien.

N° 7229. A. — Erster Theil Pr. f. 10. C.M.
N° 7229. B. — Zweiter Theil Pr. f. 12. C.M.

WIEN

bei Ant. Diabelli u. Comp.

Graben N° 1133.

JNHALT
DES ERSTEN THEILS.



D. & C. N° 7229. A.

VORREDE.

Dass diese Abhandlung der Fuge von Marpurg, obgleich sie sehr bekannt und benützt wurde, bisher noch äusserst selten in ihrem wahren Werthe erkannt werden konnte, ist natürliche Folge der Unbequemlichkeit des Nachschlagens der Notenbeispiele, die besonders gegen die Mitte zu und von da bis zum Ende in der frühern Ausgabe in einer wunderbaren Unordnung aufzusuchen sind. Daraus folgte ganz natürlich, dass der Leser, des ewigen Herumsuchens müde, die Beispiele ohne ihre Erklärung durchsah, und, weil die Erklärungen von Sachen, die man nicht bei der Hand hat, gewöhnlich langweilen, so wurden auch diese fast immer nur gekostet, und nie ganz gelesen. Und doch sind diese Erklärungen grösstentheils vortrefflich, und oft findet man darin so vielen Aufschluss und glückliche Winke in kleinen Stellen, dass jeder Componist sie mit Nutzen in sein Notizenbuch eintragen könnte. Da die Grösse der Arbeit einer Umarbeitung dieses Werkes selbst diejenigen abschreckte, die Jnteresse an diesem Studium finden, so unterblieb dieses leider bis jetzt. Da ich nun diese Arbeit unternommen, so ist billig dass ich den Kunstliebhabern Rechenschaft davon gebe.

Das Nothwendigste war, den Text mit den Notenbeispielen zusammen zu bringen, und folglich musste, so oft in der frühern Ausgabe von den Notenbeispielen als von etwas abwesenden gesprochen wurde, nun von ihnen als von etwas Gegenwärtigen gesprochen werden. Wie oft diese Änderung nöthig war, wird man aus der grossen Menge von Beispielen ermessen können.

Das zweite Nothwendige war, die in unserer Zeit nicht mehr gewöhnlichen oder schwankenden musikalischen Ausdrücke zu erklären oder durch neue zu übersetzen. Wie oft dieses nöthig wurde, kann erst bei dem Durchlesen eingesehen werden.

Das dritte Nothwendige war, die schwankenden Begriffe vom doppelten Contrapunkte zu consolidiren, und darum ist dabei viel Neues, und wie ich glaube, Haltbares zugesetzt worden, welches ich, um es mit dem andern nicht zu vermengen, jederzeit durch Einschliessungszeichen absonderte.

Aber es war auch das vierte Nothwendige den Gang des Autors ganz so zu lassen, wie er war, auch wo ich nicht mit demselben einverstanden bin; und darum gehörte die gebührende Achtung für ihn dazu, um seinen Jdeengang der Welt wieder zu geben. An einigen Stellen, die ich darum ausliess, weil nichts von der Sache selbst vorkam, wird niemand etwas verlieren. Jn Rücksicht dessen, wo der Autor manchmal gar nicht müde wird, Beispiele zu geben und sie zu erklären, ist es mir oft schwer geworden ihm nachzuschreiben; doch, obgleich ich gern manches selbst kürzer gemacht hätte, so war ich zu sehr überzeugt dass eben seine Fülle ihn vor so vielen andern musikalischen Schriftstellern vortheilhaft auszeichnet, als dass ich ihm diesen seinen Vorzug hätte verkürzen mögen.

Marpurgs Verdienst um die contrapunktische und canonische Schreibart ist sehr gross und daher anerkannt, und wenn ich in diesen Stücken etwas leistete, so danke ich es seiner Anleitung, die practischen Muster zu studiren, die er hauptsächlich in diesem Werke entwickelte. Was mich längere Zeit hemmte, den Werth des ganzen Werkes einzusehen, war die Lehre vom doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkt, die zu schwankende Erklärungen enthielt; darum war diese es hauptsächlich, wo ich durch eine sichere Begründung nachzuhelfen suchte, um die Leser vor einer solchen Hemmung zu bewahren. Nebst den Beispielen, die hier hinzu kommen mussten, habe ich auch mehrere andere, statt des Wiederholens ohnehin schon vorgekommener Beispiele, neue hinzugefügt. Mit der zuletzt angehängten Analyse der Mozartschen Jnstrumentalfuge aus der Sinfonie in C, glaube ich den Lesern ein Vergnügen zu machen.
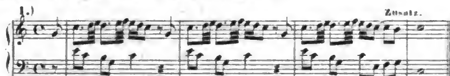
Simon Sechter
k.k. erster Hoforganist.

FRIED.WILH.MARPURG'S
ABHANDLUNG VON DER FUGE.
ERSTER THEIL.
Erstes Hauptstück.
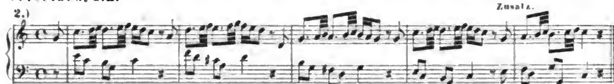
Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmung und der Fuge überhaupt.

§1.

Eben denselben Satz mit eben denselben Tönen in eben derselben Stimme zwei= oder mehrmal nacheinander hervorbringen, heisst wiederholen. z.B.



Diesen Satz in eben derselben Stimme mit andern Tönen auf eine ähnliche Weise wiederholen, heisst versetzen. z.B.



und diesen Satz zwischen mehreren Stimmen mittelst der Wiederholung oder Versetzung nacheinander hervorbringen, heisst nachahmen. Diese drei Wörter werden öfters miteinander verwechselt; wie weit sie aber von einander unterschieden sind, wird aus den gegebenen Erklärungen und den sie begleitenden Beispielen sattsam erhellen.

§2.

Alle verschiedenen Stimmen, zwischen welchen eine Nachahmung statt finden kann, werden in vier Hauptstimmen unterschieden, worauf sich alle übrigen beziehen, es mag eine Composition aus noch so vielen Stimmen bestehen. Diese vier Hauptstimmen sind der Bass, Tenor, Alt und Diskant. Übersteigt die Composition die Anzahl dieser vier Stimmen, so werden die Nebenstim̃en nach derjenigen Hauptstimme, mit der sie in Ansehung ihrer Ausdehnung in der Höhe und Tiefe übereinkommen, betitelt und geschrieben. Zum Unterschiede der übereinkom̃enden Stimmen bedient man sich der Ordnungszahlwörter und nennet, z.B. in einem Stücke von zwei und mehreren Diskanten, den Haupt= oder obersten Diskant den ersten, die übrigen den zweiten, dritten Diskant u.s.w. und so mit den übrigen Hauptstimmen. Alle auf diese Art miteinander übereinkom̃ende Haupt= und Nebenstimmen haben einerlei Schlüssel. Oftmals werden diese Stimmen auch nach den Chören unterschieden; daher sagt man: der Diskant des ersten Chors, der Diskant des zweiten Chors, u.s.w.

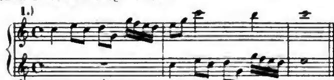
§3.

Die wechselweise Hervorbringung eben desselben Satzes zwischen verschiedenen Stim̃en kann nicht nur im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen geschehen. Hiedurch entstehen folgende acht Hauptgattungen der Nachahmung, als:
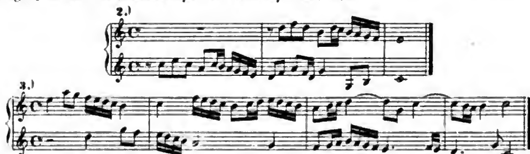


1^tens^ die im Einklange, *imitatio homophona* oder *in unisono*, wenn die zweite Stimme der ersten mit eben demselben Tone nachfolget, z. B.

1.)



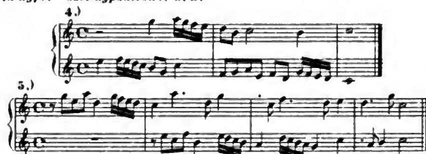
2^tens^ die in der Secunde, wenn die zweite Stimme der ersten eine Secund höher oder tiefer nachfolget, *imitatio in secunda superiori* oder *inferiori*. z. B.

2.) 3.)



3^tens^ die in der Terz, wenn die zweite Stimme der ersten eine Terz höher oder tiefer nachfolget. *imitatio in hyper-* oder *hypoditono*. z. B.

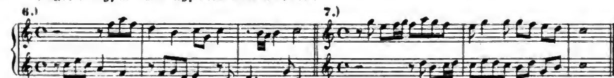
4.) 5.)



Anstatt des Vorwortes *hyper* bedient man sich auch des Vorworts *epi* (über) sowohl bei diesem Intervall als bei den folgenden, welches hier im Voraus zu merken ist. Wenn also *hypoditonus* die Unterterz bedeutet, so bedeutet *hyperditonus* oder *epiditonus* die Oberterz.

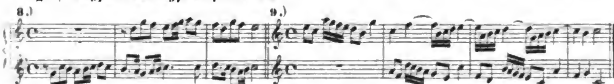
4^tens^ die in der Quarte, wenn die zweite Stimme der ersten eine Quarte höher oder tiefer nachfolgt: *in hyper-* oder *hypodiatessaron*. z. B.

6.) 7.)
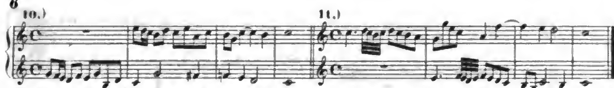


5^tens^ die in der Quinte, wenn die zweite Stimme der ersten eine Quint höher oder tiefer nachfolget, *in hyper-* oder *hypodiapente*. z. B.
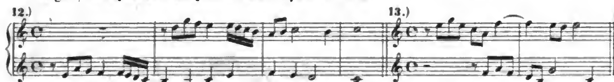
8.) 9.)



6^tens^ die in der Sexte, wenn die zweite Stimme der ersten eine Sext höher oder tiefer nachfolget, *in hexachordo superiori* oder *inferiori*. z. B.



7^tens die in der Septime, wenn die zweite Stimme der ersten eine Septime höher oder tiefer nachfolget, *in heptachordo superiori* oder *inferiori*. z.B.



8^tens die in der Octave, wenn die zweite Stimme der ersten eine Octave höher oder tiefer nachfolgt, *in hyper–* oder *hypodiapason*. z.B.



Anmerkung. Wenn die Intervallen der Secunde, Terz, Quarte, u.s.w. eine Octave erhöht oder erniedrigt werden, so entstehen daraus Nachahmungen in der None, Decime, Undecime, u.s.w. Dass eine Nachahmung in der Obersecunde oder Unterseptime; in der Untersecunde oder Oberseptime; in der Oberterz und Untersexte; in der Unterterz und Obersexte; in der Oberquarte und Unterquinte; in der Unterquarte und Oberquinte u.s.w. gewissermassen einerlei sey, wird aus der bekannten Intervallenumkehrung leicht zu sehen seyn.

§ 4.

In was für einem Intervall eine Stimme der andern nachfolge, so geschieht diess entweder in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung. Da diese beiden Wörter unterschiedenen Bedeutungen unterworfen sind, so müssen wir sie zuvörderst auseinander setzen. In der Lehre vom einfachen Contrapunkt, das ist, in den Anfangsgründen der harmonischen Setzkunst, hat man es mit drei harmonischen Bewegungen zu thun, vermittelst welcher die Folge der Con- und Dissonanzen in zwei zugleich fortgehenden Stimmen bestimt wird. Diese drei harmonischen Bewegungen sind, wie bekannt:

1^tens die ähnliche oder gerade Bewegung, *motus rectus*, wenn die Stimmen sprung- oder stufenweise zugleich auf- oder abwärts gehen.
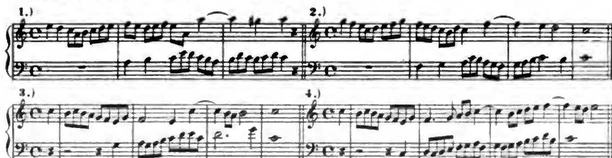
2^tens die unähnliche oder ungerade Bewegung, insgemein die Gegenbewegung genañt, *motus contrarius*, wenn die Stimmen gegen- oder auseinander gehen.

3^tens die Seitenbewegung, *motus obliquus*, wenn die eine Stimme den Ton aushält und die andere fortgehet.

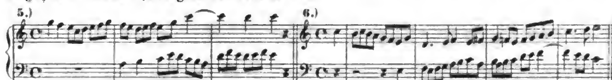
Weder von der ähnlichen noch unähnlichen Bewegung dieser Art ist hier die Rede. Diejenige ähnliche oder unähnliche Bewegung, die wir hier meinen, geht zwei oder mehrere nacheinander fortgehende Stimmen an, und heisst die melodische Bewegung. In diesem Verstande heisst eine Nachahmung in der ähnlichen Bewegung *imitatio aequalis motus*, eine solche Nachahmung, wo die zweite Stimme der ersten mit eben der Bewegung der Intervalle in die Höhe oder Tiefe antwortet; eine Nachahmung in der unähnlichen Bewegung aber, oder kürzer eine verkehrte Nachahmung, *imitatio inaequalis motus*, heisst eine solche Nachahmung, wo die Antwort so geschieht, dass die steigenden Noten der ersten Stimme in der andern zu fallenden, und die fallenden Noten der ersten Stimme in der andern zu steigenden werden.

Diese verkehrte Nachahmung wird wieder in die freye und strenge eingetheilt. Frey heisst

sie, wenn die nachfolgende Stimme die Jntervalle der vorhergehenden nicht mit eben den ganzen und halben Tönen nachahmt. z. B.



Streng heisst sie, wenn die ganzen und halben Töne der ersten Stimme in der andern in eben der Folge, aber verkehrt, nachgemacht werden. z. B.



Diese strenge Gegenbewegung heisst bei den Jtaliänern *al contrario riverso*, Lateinisch *contrarium stricte reversum*, so wie die freye Gegenbewegung schlechtweg *al roverscio, alla riversa, contrarium simplex, motu contrario*, genannt wird. Um zu wissen, in was für einem Jntervall die Nachahmung in der strengen Gegenbewegung beginnen soll, kann man

a) in den *Dur*= Tönen die aufsteigende Octave°) des Hapttons und die absteigende Octave°°) der Terz des Hapttones, z. B. in *C dur* folgendermassen über= und gegeneinander stellen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e.

Wenn also im Tone *C dur* die erste Stimme in *g* oder *f* anfinge, so müsste die andere in *a* oder *h* nachfolgen, u. s. w.
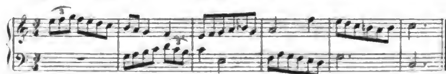
b) Jn den *Moll*= Tönen nimt man die aufsteigende Octave des Hapttons und die absteigende Octave der kleinen Septime derselben, und setzet dieselben z. B. in *A moll* folgendergestalt über und gegeneinander:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

Wenn im Tone *A moll* also die erste Stimme in *e* oder *c* anfinge, so müsste die zweite mit *c* oder *e* nachfolgen, u. s. w. Da diese beiden Leitern der strengen verkehrten Nachahmung nur auf *C dur* und *A moll* passen, so sieht man leicht, dass in den übrigen *Dur*= und *Moll*= Tönen solche nach der bei *a)* und *b)* gegebenen Anweisung eingerichtet und transponirt werden müssen.

§ 5.

Die Nachahmung geschieht nicht immer so, dass die zweite Stimme den Gesang der ersten vom Anfange nach dem Ende zu wiederholet. Sie antwortet derselben öfters vom Ende nach dem Anfange zu; das ist, rückwärts. Diese Art heisst eine **rückgängige Nachahmung**, *imitatio retrograda* oder *cancrizans*, ingleichen *per motum retrogradum*. z. B.



°) °°) Tonleiter
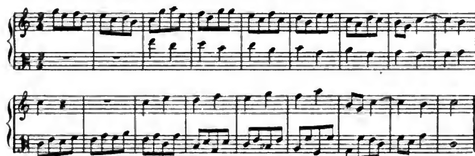
Wird hierbey noch die Gegenbewegung angebracht, so entsteht daraus eine rückgängige Nachahmung in der Gegenbewegung, oder eine verkehrte rückgängige Bewegung. *imitatio cancrizans motu contrario.* z.B.
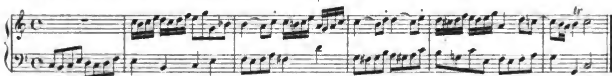


Der eigentliche Sitz dieser beyden Arten der Nachahmung gehört in die Fuge und in die canonische Schreibart.
Es können also viererlei Arten der Bewegung bei der Nachahmung Statt finden, *a)* die ähnliche Bewegung, *b)* die Gegenbewegung, *c)* die rückgängige und *d)* die verkehrte rückgängige Bewegung.

§ 6.
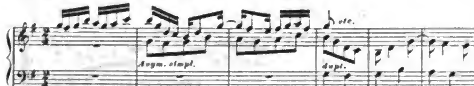
Die andere Stimme folgt öfters der ersten in einer veränderten Geltung der Noten nach. Geschieht dieses mit vergrösserten Noten, wenn eine Note um die Hälfte verlängert, und z.B. aus einem Achttheile ein Viertheil, aus einem Viertheile eine Halbnote gemacht wird, u.s.w., so nennt man solches eine vergrösserte Nachahmung, *imitatio per augmentationem.* z.B.
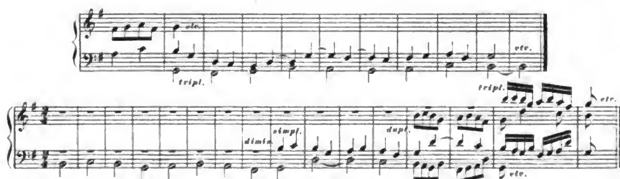


Geschieht es aber mit verkleinerten Noten, wenn eine Note um die Hälfte verringert, und z.B. aus einer Halbnote ein Viertheil, aus einem Viertheile ein Achttheil, u.s.w. gemacht wird, so heisst dieses eine verkleinerte Nachahmung, *imitatio per diminutionem.* z.B.



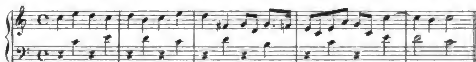
Beyde Arten der Nachahmung gehören in die Fuge und den Canon. Wenn die Nachahmung zwischen drei oder vier Stimmen geschieht, und die letzte der vorhergehenden, mit allezeit nach Proportion vergrösserten oder verkleinerten Noten, nachfolget: so heisset diess eine zweifach, dreifach u.s.w. vergrösserte oder verkleinerte Nachahmung, *imitatio per augmentationem* oder *diminutionem duplicem, triplicem.* z.B.





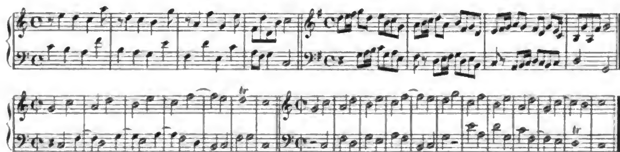
§ 7.

In was für einer Bewegung und Geltung der Noten die Nachahmung geschehe, so kann dieselbe mittelst einiger Pausen unterbrochen und dadurch der Fortgang des Gesanges aufgehalten werden. Dieses heisst eine **unterbrochene Nachahmung**, *imitatio interrupta*. z.B.



§ 8.

Wenn in einer ordentlichen Nachahmung die erste Stimme auf einem guten Taktheile oder guten Taktgliede beginnt, und die andere in einem schlechten Taktheile oder schlechten Taktgliede nachfolget; oder umgekehrt wenn die erste Stimme auf einem schlechten Taktheile oder Gliede anfängt, und die andere in einem guten Taktheile oder Gliede nachfolgt, so nennt man diess eine **Nachahmung im widrigen oder vermischten Taktheile**, *imitatio per arsin et thesin* oder *in contrario tempore*. z.B.



Anmerkung.

a) Im langsamen $\frac{4}{4}$ = oder gemeinen Takt sind die guten Takttheile unter den vier Viertheilen das erste und dritte; die schlechten Takttheile sind das zweite und vierte Viertheil. Die Taktglieder gehen die Untereintheilung der Viertheile an, und sind in dieser Taktart die guten Taktglieder das erste, dritte, fünfte und siebente Achttheil; die schlechten Taktglieder sind das zweite, vierte, sechste und achte Achttheil.

b) Im geschwinden $\frac{4}{4}$ = oder $\frac{2}{2}$ oder *Allabreve* = Takt fällt der gute Takttheil auf die erste Hälfte des Takts, oder die erste Halbnote, und folglich auf den Niederschlag oder die Thesin; der schlechte Takttheil auf die zweite Hälfte des Takts, oder die zweite Halbnote, und folglich auf den Aufschlag oder die Arsin. Die guten Taktglieder fallen bei der Untereintheilung dieser beyden Takttheile auf das erste und dritte Viertheil, und die schlechten auf das zweite und vierte Viertheil.
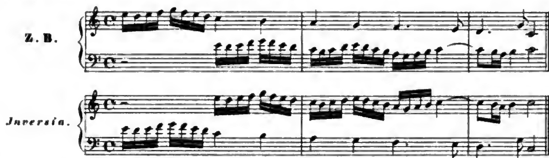
c) Mit dem Zweiviertheiltakt hat es eben die Bewandtniss, als mit dem Allabrevetakt. Der gute Takttheil fällt

darin auf das erste, und der schlechte auf das zweite Viertheil. Die guten Taktglieder sind bei der Untereintheilung folglich das erste und dritte Achttheil und die schlechten das zweite und vierte.

d) Im ungeraden Takt findet die Arsis und Thesis in der Nachahmung ebenfalls Statt, die zweite Stimme mag nun z.B. im $\frac{3}{4}$ Takte der ersten auf dem zweiten oder dritten Viertheile nachfolgen. Die Anwendung auf die übrigen Taktarten ist leicht zu machen.

§ 9.

Ist die Nachahmung so beschaffen, dass die Stimmen unter sich verkehrt werden können, das ist, dass die oberste zur untersten, und die unterste zur obersten werden kann, so heisst sie eine **contrapunktische oder verkehrungsfähige Nachahmung**. *imitatio invertibilis.*
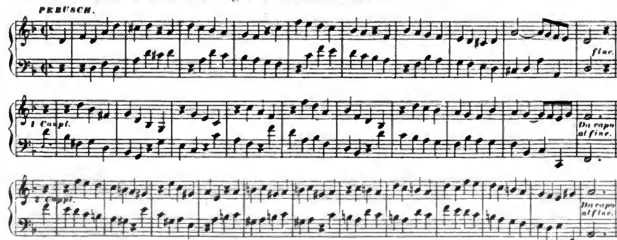


Viele unter den vorigen Beispielen können auf diese Weise verkehrt werden, welches den Liebhabern zu versuchen überlassen wird. Wie es mit der Verfertigung einer solchen verkehrungsfähigen Nachahmung zugehe, wird in der Lehre vom doppelten Contrapunkte gezeigt.

§ 10.

Alle jetzt erklärten Arten der Nachahmung sind entweder **periodisch**, oder **canonisch**;

a) Periodisch, *imitatio periodica* oder *partialis*, wenn die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der ersten auf eine ähnliche Art hervorbringt. So sind alle bisher gegebenen Beispiele beschaffen.

b) Canonisch, *imitatio canonica* oder *totalis*, wenn die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfange bis zum Ende nachmacht. z. B.



Ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes musikalisches Stück heisst eine **canonische Fuge**, *fuga canonica, totalis, universalis, mera, integra*, italienisch *fuga in conseguenza*, oder kurz weg ein **Canon**. *(canon.)*

§ 11.

Die periodische Nachahmung mit allen ihren Arten und Gattungen wird auf zweierley Art ausgeübt, entweder

a) Willkührlich, an diesem oder jenem Orte eines Stückes, nach Beschaffenheit des Geschmackes des Componisten, in allerley Arten musikalischer Compositionen, als in Solos, Duetten, Trios, Quatuors, Concerten, Sinfonien, Cantaten, Arien, u.s.w. in Stimmen und auf Instrumenten.

b) Oder sie wird in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes, durch besondere Vorschriften auf gewisse Örter eingeschränkt. Ein solches musikalisches Stück, wo ein gewisser Satz zum Grunde liegt, der nach gewissen Vorschriften, ohne Clauseln und Absätze, vermittelst der periodischen Nachahmung zwischen verschiedenen Stimmen durchgeführt wird, heisst eine periodische Fuge, *fuga periodica, partialis od. fracta.*

Da die bisherigen Beispiele der Nachahmung alle nur zweistimmig gewesen, so wollen wir bei dieser Gelegenheit noch zeigen, wie man sowohl die canonische als die periodische Nachahmung auch in einer drei= und vierstimmigen Composition anbringen kann.

(Diese folgenden Beispiele sind zwar blosse Fragmente aus älteren Tonstücken, aber vom Verfasser mit Umsicht gewählt. Es sollten ja nur die Nachahmungen gezeigt, nicht das ganze Stück analisirt werden.)
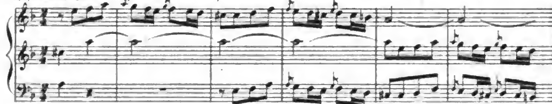
Dreistimmige Beispiele.

1.) GRAUN Sen.



Die Oberstimme beginnt den Satz, der sich durch die beiden ersten Takte erstreckt. Die Mittelstimme folgt im zweiten Takte um eine Quarte höher nach. (Dass sie hernach um eine Octav tiefer hinab geht, um die Nachahmung zu vollführen, macht keinen wesentlichen Unterschied.) Im dritten Takte fängt die Nachahmung mittelst der Versetzung aufs Neue an, und geht auf diese Weise bis zum vierten fort. Der Bass fängt die Nachahmung, jedoch mit verkürzter Clausel, zum Anfang eines jeden Takts, mit jeder Stimme zugleich in der Unterterz an. Im 2ten, 3ten und 4ten Takte komt bei ihm blos Versetzung des ersten Taktes vor.

2.) GRAUN Sen.
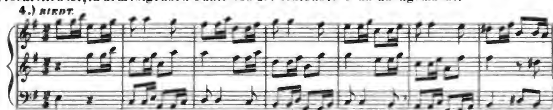


Dieses ist eine Nachahmung im Einklange und der Octave. Wenn der Bass seine Nachahmung in der Octave im dritten Takte beginnt, so wird in der Oberstimme die Clausel, worüber sie geschieht, mittelst der Versetzung, eine Terz gegen denselben heruntergesetzt, und eben diese Versetzung macht der Bass, wenn die dritte Stimme den Satz im fünften Takte im Einklang nimt.

3.)
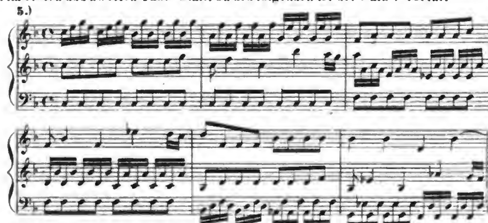


Dieses ist eine cannonische Nachahmung in der Obersekunde und Unterquart. Nachdem die Mittelstimme den Satz angefangen, macht ihn die Oberstimme sogleich im zweiten Takte in der Obersecunde nach, und der Bass modulirt so lange dazu, bis er im sechsten Takt eben denselben Satz in der Unterquart auf eine ähnliche Art hervorbringt. Gegen diesen nunmehr im Bass erscheinenden Satz streiten die beiden Oberstim̃en mitteist einer neuen Clausel unter sich. Diese neue Clausel fängt im 7ten Takte in der Mittelstim̃e bei der Note *h* an, und wird in der Oberstim̃e, die hier von der Mittelstim̃e überschritten ist, in dem folgenden Takte von der Halbnote *e* an nachgemacht.

4.) *RIEDT.*
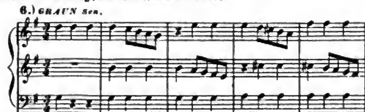


Diese Nachahmung ist in Arsi und Thesi. Jn Thesi fängt die Oberstim̃e an: in Arsi folgt die Mittelstimme nach. Der Bass und die Oberstim̃e machen in Thesi eine canonische Nachahmung unter sich. Die Mittelstim̃e, die gegen beide in Arsi steht, ahmet auf eine freye Art nach. Die eigentliche Nachahmung hat im ersten und zweiten Takte Statt. Jn den folgenden ist der Satz versetzt.

5.)



Die Clausel, worüber hier die Nachahmung geschieht, sind die beyden ersten Takte der Oberstim̃e, und sie wird zuvörderst um eine Quinte tiefer in der Mittelstimme, und hernach eine Quinte tiefer gegen diese, oder, welches einerley ist, eine Secunde tiefer gegen die Oberstimme, im Basse nachgeahmt. (Zu bemerken sind übrigens noch die beyden ersten Takte der Mittelstimme, die im dritten und vierten Takte eine Quint tiefer in der Oberstimme nachgeahmt werden. Jm fünften und sechsten Takte bringt die Mittelstimme dieselbe Clausel, mittelst der Versetzung, zum zweitenmal hervor.

6.) *GRAUN Sen.*



Dieses ist eine kurze canonische Nachahmung in der Unterterz zwischen der obersten und der Mittel-Stimme. Der Bass giebt dabey nur eine Nebenstimme ab.

7.) GRAUN Jun.

a

Die Mittelstim̄e fängt die Clausel bei der Note *a* an, und die Oberstim̄e macht dieselbe im vierten und folgenden Takte, bei Gelegenheit der Veränderung des Tones; eine Quarte höher nach. Jm 7ten Takte bringt die Mittelstim̄e einen neuen Gang hervor, den die oberste im folgenden Takte sogleich eine Quarte höher (aber mit einer kleinen Veränderung) nachmacht. Beyde Stim̄en setzen diesen Gang mittelst der Versetzung eine Zeitlang fort, bis im dreizehnten Takte sich abermals in der Mittelstimme ein neuer Gang entdeckt, den die oberste sogleich in dem folgenden eine Octave höher nachmacht. Gegen beide Stimmen macht der Bass nur eine harmonische Nebenstimme, die nichts mit der Nachahmung zu thun hat.
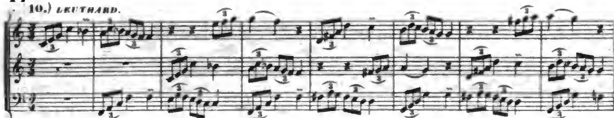
8.) LECLAIR.

Dieses Beispiel enthält eine canonische Nachahmung in der Quarte zwischen der höchsten und mittelsten Stimme. Der Bass ist eine blosse harmonische Nebenstimme.

9.) GRAUN Jun.
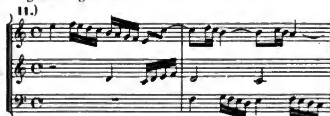
Die zweite Stimme macht die Clausel der ersten in der Unterquinte nach, und die Nachahmung ist blos zwischen diesen beiden Stimmen.

10.) LEUTHARD.
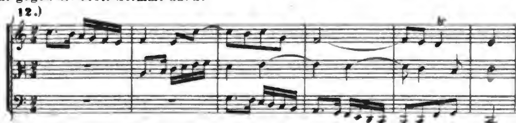


Die höchste und mittelste Stimme nehmen den Satz in der Nachahmung in der Octave vor, der Bass in der Unterquinte. Die vier letzten Takte sind eine Versetzung der vier ersten, wozu die Ausweichung in einen andern Ton Gelegenheit gibt.

11.)
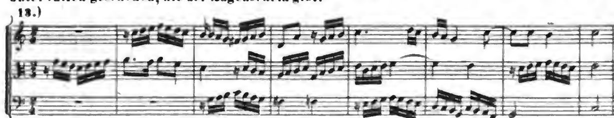


Die höchste Stimme fängt den Satz an. Die mittelste bringt ihn in der Gegenbewegung um eine None tiefer hervor, und der Bass folgt im zweiten Takte mittelst der ähnlichen Bewegung in der Unterseptime gegen die erste Stimme nach.

12.)



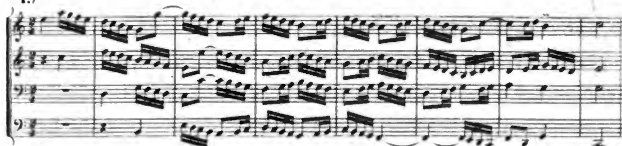
Jst ebenfalls ein Beispiel einer verkehrten Nachahmung, nur dass die Eintritte der Stimmen mit andern Jntervallen geschehen, wie der Augenschein gibt.

13.)
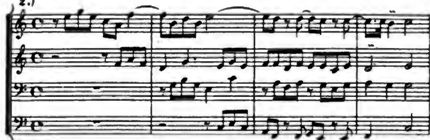


Jn diesem Beispiele kom̃t der Satz in jedem Takte mittelst der Nachahmung und Versetzung zum Vorschein. Jn der ähnlichen Bewegung ist er zu finden im ersten, und zwischen dem dritten und vierten Takt der Mittelstim̃e, ingleichen im dritten Takt der höchsten Stimme. Jn der verkehrten Bewegung ist er im zweiten Takt der höchsten und im vorletzten Takt der Mittelstim̃e; ingleichen im dritten und fünften Takt der Bass-Stim̃e, die Verkürzungen des Satzes nicht mit gerechnet. Jm dritten Takt fangen die höchste und tiefste Stimme den Satz in widriger Bewegung gegeneinander zusammen an. Sonst ist bei Gelegenheit dieses Beispiels noch zu merken, dass eine solche Art der Nachahmung, wo ein Satz, wie hier, kurz hintereinander und so zu sagen, Satz auf Satz, nachgeahmt und versetzt wird, der Satz mag nun ganz bleiben, oder verkürzt werden, es geschehe in der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung, mit veränderter oder derselben Geltung der Noten, eine enge Nachahmung, *imitatio stretta*, genannt wird.

1.)
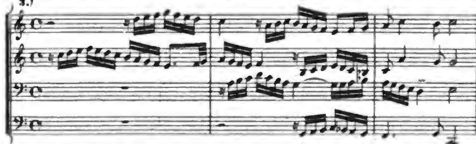


Hier stehen die erste und dritte Stimme in Thesi, die zweite und vierte in Arsi. Die zweite folgt der ersten in der Unterterz, die dritte der zweiten in der Untersept, und die vierte der dritten in der Unterterz nach. Die Nachahmung ist meistentheils canonisch.

2.)
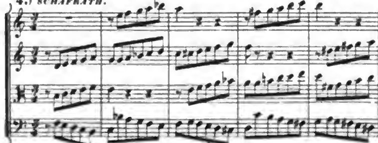


Jst wieder ein Beispiel einer engen Nachahmung.

3.)
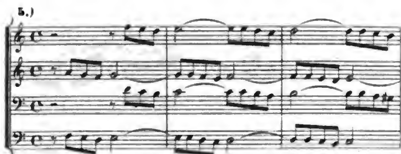


Jst auch in der engen Nachahmung. Jn der zweiten Hälfte des zweiten Takts zwischen dem Bass und der zweiten Violin wird die Nachahmung des Satzes terzenweise zugleich gemacht.

4.) SCHAFRATH.
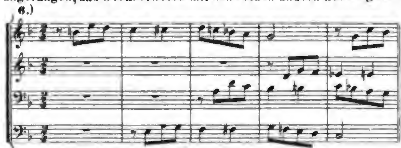


Der Satz, der zur Nachahmung Gelegenheit gibt, wird hier allzeit von drei Stimmen zugleich, mit vermischter ähnlicher und unähnlicher Bewegung hervorgebracht. Zwei und zwei Stimmen lassen den Satz in gleichförmiger Bewegung wechselweise mit Terzen oder Sexten hören, und der Bass geht immer in der widrigen Bewegung dagegen fort.

5.)



Jst ein bekannter harmonischer Gang, wo der Satz, der die Nachahmung veranlasst, allzeit von zwei Stimmen zugleich angefangen, und wechselweise mit den beiden andern hervorgebracht wird.

6.)



Enthält eine kurze canonische Nachahmung über einen chromatischen Satz.

§ 12.

Es gibt also zwei Hauptarten der Fuge, die canonische und die periodische Fuge. Beiden ist diese Anleitung gewidmet; wir werden uns aber bei der Abhandlung derselben nach der gemeinen Art zu reden richten, und die periodische Fuge schlechtweg **Fuge**, die canonische aber schlechtweg **Canon** nennen.

Anmerkungen.

1.) Das Wort Fuge, welches bei *MATTHESON* gar füglich durch Wechselgesang gegeben wird, wird von einigen musikalischen Wortforschern von *fugare*, jagen, (weil eine Stimme die andere gleichsam jagt) von andern von *fugere*, fliehen, (weil gleichsam die eine Stimme vor der andern flieht,) hergeleitet.

2.) Insgemein wird ein musikalisches Stück in zwei Clauseln oder Hauptabsätze, ja öfters in mehrere eingetheilt. Bei den Fugen fällt diese Eintheilung weg, indem das Stück vom Anfange bis zum Ende, ohne abzusetzen, fortgehen muss. Die fugirten Giquen machen hier keine Ausnahme. Sie bestehen aus zwei Clauseln; das ist wahr. Aber jede Clausel ist auf besondere Art fugirt, und zwar insgemein die eine in der ähnlichen, die andere in der Gegenbewegung. Es sind also zwei Fugen darin vorhanden. Es ist also nöthig gewesen, in der Erklärung der Fuge dieses Umstandes zu gedenken.

§ 13.

Da eine Fuge mit zwei, drei, vier und mehrern Stimmen gesetzt werden kann, so entsteht die Eintheilung derselben in **zwei= drei= vier= und mehrstimmige Fugen.**

§ 14.

Bei allen Arten der Fuge sind folgende fünf Stücke, als zur Charakteristick derselben gehörig, zu beobachten:

1tens Der **Führer**, sonst auch **Hauptsatz**, **Vorsatz**, **Thema**, genannt, griech: *Phonagogus*, lat: *dux*, *thema*, *subjectum*, *vox antecedens*, ital: *guida*, franz: *sujet*. So heisst der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anfängt.

2tens Der **Gefährte**, sonst der **Nachsatz** genannt, lat: *comes*, *vox consequens*, ital: *risposta* oder *conseguenza*, franz: *reponse*. So heisst die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme mit versetzten höhern oder tiefern Klängen.

3^tens Der Wiederschlag, lat: *repercussio*; so heisst die Ordnung, in der der Führer und der Gefährte in den verschiedenen Stimmen sich wechselweise hören lassen. Dieses Wort wird oft in uneigentlichem Verstande für den Gefährten gebraucht.

4^tens Die Gegenharmonie. So heisst diejenige Composition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegen gesetzt wird.

5^tens Die Zwischenharmonie. So heisst diejenige Composition, mittelst welcher während des Schweigens des Fugensatzes zwischen den verschiedenen Repercussionen, des Zusammenhanges wegen, gearbeitet wird.

§ 15.

Eine Fuge, deren charakteristische Stücke nach den ihnen eigenen Regeln völlig eingerichtet sind, heisst eine eigentliche Fuge, *fuga propria* oder *regularis*. Eine Fuge, wo diese Stücke nicht nach den Regeln völlig eingerichtet sind, sondern mit allem willkührlich verfahren wird, heisst eine uneigentliche Fuge, *fuga impropria, fuga irregularis*. Nachdem bei dieser uneigentlichen Fuge dieses, oder jenes Stück mehr oder weniger beobachtet wird, nachdem entstehen unterschiedne Gattungen derselben. Hierzu braucht es keiner besonderen Anweisung, weil es leichter ist, sich von den Regeln zu entfernen, als sich denselben zu unterziehen. Für das Clavier findet man viele dergleichen uneigentliche Fugen, unter dem Titel Capricen, wiewohl ehedem zu den Zeiten des *Frescobaldi*, *Frohberger*, *Danglebert* und anderer, auch eine eigentliche Fuge öfters eine Caprice genannt wurde, wenn sie über einen sehr lebhaften Hauptsatz componirt war, und folglich das ganze Stück aus geschwinden Noten bestand, indem man damals der Fuge nichts als langsame Noten gewidmet wissen wollte. Eins muss ich doch hier aus dem kritischen Musikus des H^rn Kapellmeisters *Scheibe* bemerken, "dass in den uneigentlichen Fugen neuerer Zeit der Hauptsatz nicht nur mit einer Stimme allein angefangen werden kann; sondern dass ihn auch alle Stimmen zugleich Octavenweise hören lassen können. So können auch, indem die eine Stimme den Hauptsatz anfängt, eine oder die andere, wie auch alle übrigen Stimmen, mit andern Sätzen auf geschickte Art zugleich mit eintreten.

§ 16.

Die eigentliche Fuge ist in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensatzes zweierley, strenge od. frey.

a) Eine strenge Fuge, *fuga obligata*, heisst diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts andern als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d.i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wenn nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein komt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bei der ersten Wiederholung dem Gefährten entgegen gesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrösserung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u.d.g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpft werden. Wenn eine solche streuge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapunkts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit verbunden werden; so nennt man ein solches Stück mit einem italiänischen Namen ein *Ricercare* oder eine *Ricercata*, eine Kunstfuge, eine Meisterfuge. So sind die meisten Fugen von *Johann Sebastian Bach* beschaffen.

b) Eine freye Fuge, *fuga libera, soluta, sciolta*, heisst diejenige Fuge, wo in dem Stücke nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird, das ist, wo derselbe zwar nicht allezeit Satz auf Satz, jedoch oft genug zum Vorschein komt, und wo, wenn man denselben verlässt, ein wohlausgesuchter kurzer Zwischensatz, der mit der Natur des Hauptsatzes, oder mit der, bei der ersten Wiederholung desselben, dem Gefährten entgegen gesetzten Harmonie eine Ähnlichkeit hat, und wohl zusammenhängt, ob er gleich nicht immer daraus entspringt, vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt wird. So sind die meisten *Händelschen Fugen* beschaffen.

Anmerkung.

Wenn in einer solchen eigentlichen Fuge der Fugensatz in der Mitte oder am Ende zwischen allen, oder einigen Stimmen derselben auf canonische Art kurz durchgeführt wird, so pflegt diess eine *fuga reditta* genannt zu werden.

§ 17.

Oft lässt man es nicht bei einem Hauptsatze bewenden, sondern führt ihrer mehrere zugleich in einem Stücke durch. Man kann also die Fuge in die einfachen und vielfachen Fugen eintheilen.

Einfach heisst diejenige Fuge, die nur einen Hauptsatz; vielfach die, welche zwei, drei, vier und mehrere Hauptsätze hat.

Die vielfachen Fugen werden insgemein Doppelfugen genannt, und dieser Benennung werden wir uns auch hinfort bedienen.

Anmerkungen.

1. Jn der Doppelfuge wird nur der anfangende Satz insgemein der Hauptsatz genannt, und die übrigen heisst man Gegen- oder Nebensätze, lat: *contrathema, contrasubjectum.*
2. Jn den Doppelfugen müssen die verschiedenen Fugensätze zusammen ausgearbeitet werden. Hierdurch kōmt ein Thema gegen das andere bald unten, bald oben, bald in der Mitte zu stehen, nach Anzahl der Stim̄en der Fuge. Diese Zusam̄enausarbeitung aber kann ohne Anwendung des doppelten Contrapunkts so wenig geschehen, als in der einfachen Fuge ohne gehörige Kenntniss desselben der Führer und sein Gefährte bald in dieser bald in jener Stimme auf verschiedene Art zusam̄engebracht werden können.

§ 18.

Jn Ansehung der verschiedenen Art der Nachahmung lässt sich die Fuge in folgende sechs Classen eintheilen.

Die erste Classe enthält diejenigen, die ihren Namen von dem Jntervall erhalten, in welchem die zweite Stimme gegen die erste zu stehen kōmt. Da hat man Fugen im Einklange, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave.
Hier ist zu merken, dass die Jntervallen alle aufwärts abgezählt werden, und dass, wenn man z. B. von einer Fuge in der Secunde spricht, man stets die Secunde darüber versteht; und so mit den andern Jntervallen.

Anmerkung des Umarbeiters. Also muss man es auch in dem Falle, dass die zweite Stimme um eine Sept tiefer anfängt als die erste, eine Fuge in der Obersecund nennen.

Die zweite Classe enthält diejenigen Fugen, die ihren Namen von der Art der Bewegung, in der der Gefährte dem Führer nachfolgt, erhalten. Da hat man

a) Fugen in der ähnlichen Bewegung, *fuga recta* oder *aequalis motus.*
b) Fugen in der verkehrten Bewegung, insgemein Gegenfugen genannt, *fuga contraria,* oder *per motum contrarium.*
c) Fugen in der rückgängigen und rückgängig-verkehrten Bewegung, *fuga retrograda.* und *fuga retrograda per motum contrarium.*

Die dritte Classe enthält diejenigen Fugen, die von der veränderten Geltung der Noten, womit der Gefährte dem Führer nachfolgt, ihren Namen erhalten. Da hat man

a) vergrösserte Fugen, *fuga per augmentationem,*
b) verkleinerte Fugen, *fuga per diminutionem.*

Die vierte Classe enthält die Fugen im vermischten Taktthelle, *fuga per arsin et thesin.*

Die fünfte Classe enthält die Fugen in der unterbrochnen Nachahmung, *fuga per imitationem interruptam.*

Die sechste Classe enthält diejenigen, wo alle diese Arten vermischt anzutreffen sind, *fuga mixta.*

§ 19.

Was die Fugen aus der ersten Classe betrift, so wird blos die vermischte Quarten-Quinten- und Octavenfuge, kürzer die Quintenfuge oder ordentliche Fuge genannt, als die natürlichste zu Verfertigung einer eigentlichen Fuge erwählt, und die übrigen Gattungen der Fuge aus dieser Classe, als die in der Secunde, Terz, Sexte und Septime werden als ausserordentlich betrachtet, und nur zur Zierde der ordentlichen Quintenfuge, in der Mitte derselben, zur Veränderung des Wiederschlages, gebraucht. Will man aber eine eigentliche Fuge in der Secunde, Terz, Sexte oder Septime entwerfen: so finden daselbst, mit gehöriger Anwendung, eben die Regeln statt, die man bei der Quintenfuge gebraucht, ausgenommen, dass die Regeln von der Einrichtung des Gefährten

wegfallen, indem die ausserordentliche Fuge in diesem Stücke nicht so vielen Schwierigkeiten unterworfen ist. Jn dem Hauptstücke vom doppelten Contrapunkt wird man vier Beispiele von H^rn *Kreising* finden, wo die Folgestimme der anfangenden in den angeführten Jntervallen nachfolgt, woraus man die Art solcher Fugensätze und ihrer Eintritte genugsam wird beurtheilen können. Da die Modulation in solchen Sätzen meistentheils im Hauptone bleibt, oder doch wenig davon abgegangen wird: so können dieselben, wenn sie erstlich, nach Beschaffenheit der Gattung der Fuge, in dem gehörigen Jntervall gegen die anfangende Stimme von der zweiten wiederholt worden, beim Eintritt der dritten und vierten Stimme, wenn die Fuge vierstimmig seyn soll, in die Tonart der Dominante auf eine ähnliche Art versetzt werden, während die erste und zweite Stimme dazu eine Gegenharmonie machen. Dieses scheinet die natürlichste und beste Art, solche Fugen auszuarbeiten, indem sie zu verschiedenen Harmonien Anlass giebt. Wenn der doppelte Contrapunkt damit verbunden wird, so wird es desto besser seyn. Da wir in diesem Buche blos mit der ordentlichen Fuge zu thun haben: so werden wir der ausserordentlichen nicht weiter gedenken, indem wir uns vorbehalten, in den Beyträgen zu dieser Anleitung mehr davon zu schreiben.

Wenn die Quintenfuge eine vermischte Quarten- Quinten- und Octavenfuge genannt wird, so ist folgendes die Ursache. Der Gefährte soll dem Führer eigentlich eine Quinte höher nachfolgen. Da aber verschiedene Umstände dieses oft verhindern, und im Gefährten, wo nicht alle, doch zum wenigsten einige Jntervalle oft nur eine Quarte höher gegen den Führer zu stehen kommen: so geschieht es dadurch, dass die Quintenfuge mit der Quartenfuge vermischt wird, und daher erhält sie den Namen einer vermischten Quarten- oder Quintenfuge. Wenn hier aber gesagt wird, dass in der Quintenfuge der Gefährte stets eine Quinte höher gegen den Führer zu stehen komt, so ist aus der Umkehrung der Jntervallen schon bekannt, dass die Quinte über einen Ton, desselben Quarte unterwärts ausmacht, und dass es also einerley ist, ob das Jntervall des Gefährten eine Quinte über oder eine Quarte unter dem Jntervalle des Führes steht. Gleiche Bewandtniss hat es mit dem Gefährten, wenn er aus der Quarte entlehnt ist, da es gleich gilt, ob das Jntervall in demselben eine Quarte über oder eine Quinte unter dem Jntervall des Führers zu stehen komt. Nun fragt es sich noch, warum die Quintenfuge eine vermischte Quinten- und Octavenfuge heisst. Die Ursache ist, weil nach Anleitung der Lehre vom Wiederschlage der Vorsatz, ohne zuvörderst in die Quinte versetzt zu werden in der Octave sogleich wiederholt werden kann. Ferner giebt es gewisse Sätze, wo sowohl der Führer als der Gefährte im Haupttone bleibt, und hierdurch entsteht der Name der vermischten Octavenfuge. Aus der Lehre von der Einrichtung des Gefährten nach den alten Tonarten wird dies letztere deutlich werden.

Dass die Quintenfuge die natürlichste sey, ist aus den beyden Hauptnoten einer jeden harten oder weichen Tonart, nämlich der Haupttonsnote und der Dominante oder der Quinte darüber zu erweisen, als deren vollkommene Dreiklänge die Hauptharmonien einer jeden Tonart ausmachen. Auf diese beiden Dreiklänge und ihre Tonarten aber bezieht sich in der Quintenfuge die Modulation des Führers und des Gefährten eigentlich, wie man aus der Folge sehen wird.

§ 20.

Was die Fugen aus der zweiten Classe anlangt, so wird ebenfalls nur die in der ähnlichen Bewegung vorzüglich ausgeübt; doch findet man auch viele Muster der Gegenfuge. Die rückgängige und rückgängigverkehrte aber werden nur bei den vorigen beiden in der Mitte hin und wieder zur Veränderung gebraucht, so wie in der ordentlichen Fuge in der ähnlichen Bewegung ebenfalls hie und da der Fugensatz in der Gegenbewegung angebracht zu werden pflegt.

§ 21.

Mit der Vergrösserung und Verkleinerung der Fugensätze hat es eben diese Bewandtniss. Man bedient sich ihrer nur eigentlich in der Mitte. Doch giebt es auch Muster von Fugen, die ausdrücklich hiernach ausgearbeitet sind.

§ 22.

Die Fugen im widrigen Takttheile gehören eigentlich in die canonische Schreibart, und die Takttheile werden in einer ordentlichen Fuge insgemein nur alsdann vermischt, wenn man den Fugensatz in der engen Nachahmung oder canonisch durchführen will. Sonst findet man nicht besondere Muster einer auf diese Weise ordentlich ausgearbeiteten periodischen Fuge.

§ 23.

Die unterbrochene Nachahmung dient ebenfalls nur dazu, in einer gewöhnlichen Fuge in Ansehung des Wiederschlages eine Veränderung zu machen. Alle diese Veränderungen endlich, denen man den Gefährten in Ansehung der Bewegung, der Figur der Noten, der Takttheile u.s.w. unterwirft, gehören eigentlich in die strenge Fuge, und daselbst besonders in die Doppelfuge, welches aber nicht hindert, sich einiger solchen Veränderungen mit Einsicht auch in einer freyen und in einer einfachen Fuge zu bedienen.

§ 24.

Die vermischte Classe begreift alle diejenigen Arten von Fugen, wo z.B. der Gefährte dem Führer nicht allein in veränderter Bewegung, sondern zugleich mit veränderter Geltung der Noten antwortet, wo der Gefährte in einem veränderten Takttheile und zugleich mit einer andern Bewegung nachfolgt, u.s.w. Man kann sich selbst so viele Vermischungen erdenken, als man will.

§ 25.

Jn Ansehung der Fortschreitung der Noten in einem Fugensatze werden hin und wieder folgende Benennungen gefunden, als

1stens *fuga composita* oder *recta*, wenn die Noten des Fugensatzes stufenweise gehen.
2tens *fuga incomposita*, wenn die Noten desselben sprungweise gehen.
3tens *fuga authentica*, wenn die Noten des Fugensatzes aufwärts gehen.
4tens *fuga plagalis*, wenn die Noten desselben unterwärts gehen.

Aus der Lehre von den alten Tonarten werden die Ursachen der Benennung dieser zwei letzten Arten, woran aber sehr wenig gelegen ist, deutlicher werden.
Aus dem Zusammenhange aller dieser Dinge wird man jetzt die Ordnung aller folgenden Hauptstücke beurtheilen können.

Zweites Hauptstück.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

§ 1.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschickt, und mancher Satz schickt sich wieder besser zu einer Fuge für Jnstrumente als für Singstimmen; mancher schickt sich besser zu einer zweistimmigen als zu einer drei- oder vierstimmigen Fuge, u.s.w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Jnstruments und auf die Anzahl der Stimmen, wofür man setzt, insbesondere zu sehen hat: so muss man überhaupt, man setze für ein Jnstrument und für so viele Stimmen als man wolle auf folgende zwei Stücke Acht haben,

1stens auf die Länge, und
2tens auf die Melodie.

§ 2.

Was die Länge des Fugensatzes betrifft, so ist dieselbe zwar willkürlich; doch ist, um gewiss zu verfahren, auf die Beschaffenheit des Zeitmasses dabey zu sehen. Je langsamer dieses ist, desto weniger Takte soll der Satz begreifen, und je lebhafter es ist, desto mehrere Takte kann er haben. Eine lange Reihe einzelner von Harmonie entblösster Töne wird in einem langsamen Zeitmasse dem Ohre zuwider. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederholt werden. Je öfter sie aber wiederholt werden, desto besser ist die Fuge.*) Ein kurzer Satz ist leicht im Gedächtnisse zubehalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu überhören, und die verschiedenen Wiederschläge desselben in allen angebrachten Versetzungen, und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen; so läuft der Fugist, wenn er den Satz aus dem Stegreif durch-

*) Dass hier nicht die gemeine Wiederholung gemeint sey, wird man aus dem folgenden abnehmen. *Anmerk. des Umarbeiters.*

arbeitet nicht Gefahr ihn aus den Gedanken zu verlieren, und dann allerhand zerstreute und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. Jn allen beiden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegreif, oder auf dem Papiere, wird er den Satz bequemer und deutlicher durcharbeiten können. Wie wichtig aber ist dieser letzte Punkt, die Deutlichkeit! Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht nach der Länge derselben beurtheilen kann, so hängt auch die Güte eines Fugensatzes nicht von der Länge desselben ab. Man kann unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Takte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik würde dabei verlieren. So viel aber ist gewiss, dass ein Fugensatz dann lang genug ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich fasst. Hierzu braucht man nicht immer ein halb Dutzend Takte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in dem Umfange eines einzigen geschehen.

§ 3.

Jn Ansehung der Melodie können zwar in sogenannten Capriccen allerhand bunte Figuren und Gänge Statt finden. Sie gehören aber nicht in die im genauen Verstande genommene Fuge, als aus welcher die weiten unnatürlichen Sprünge, gebrochnen Akkorde, u. d. g. zum wenigsten für die Singstim̃en und die Orgel, wie im Ganzen, so in ihren Theilen, und folglich besonders in dem Hauptsatz, welcher der Grundriss der ganzen Arbeit ist, ausdrücklich wegbleiben müssen. "Das melodische natürliche Wesen, sagt *Mattheson*, giebt mit seiner edlen und singbaren Einfalt insgemein die besten Fugen ab, da hingegen in den gekünstelten und gezwungenen Sätzen es an nichts so sehr als an der Melodie zu gebrechen pflegt." Es ist zwar immer eine Melodie vorhanden, aber sie taugt nicht allezeit. Besteht der Satz aus zu vielen schnelllaufenden Noten, so ist leicht zu erachten, dass, wenn die Fuge für die Orgel ist, und das Pedal dabei gebraucht werden soll, nichts als ein verworrenes unverständliches Gepolter heraus kommen kann.

§ 4.

Die Melodie soll ferner eigentlich innerhalb des Umfanges einer Octave enthalten seyn, damit in den verschiedenen Stim̃en, worin der Wiederschlag geschieht, genug Platz zur Wiederholung desselben sey, und wenn es in Singsachen ist, und der Satz in verschiednen Tonleitern vermittelst der Versetzung erscheint, der Sänger mit dem Umfange seiner Stim̃e zureiche. Jn Instrumentalfugen wird diese Regel nicht so genau beobachtet; indessen geht man immer im Anfange sicherer, wenn man sich an die Regel hält. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmal den Raum einer Terz oder Quart überschreiten.

§ 5.

Der Gesang eines Führers muss ferner so beschaffen seyn, dass allerhand harmonische Figuren und Rückungen (Bindungen) dagegen angebracht werden können. Um es hierin desto eher zu treffen, ist es gut, dass man sich bei Erfindung desselben sogleich den Bass und die übrigen Gegenstim̃en vorstellt. Man hat dabei den Vortheil, dass man zugleich wahrnim̃t, ob sich der erfundene Satz bequem behandeln lässt oder nicht. Nicht alle Melodien lassen eine männliche und schöne Harmonie zu. Diese müssen erst gesucht werden. Von einer gezwungenen Harmonie, die man auch gegen die leerste und ungeschickteste, ich will nicht sagen Melodie, sondern Monodie machen kann, ist hier nicht die Rede. Das schöne natürliche behält immer den Preis.

§ 6.

Wie man aber nicht die Melodie auf einem unbequemen Tone abbrechen muss, so ist gegentheils zu verhüten, dass ihr Absatz mit einem förmlichen Schlusse begleitet werde, indem die Ruhestellen nicht eher, als am Ende der Fuge, Statt finden. Sind die Gedanken so beschaffen, dass sie sich zu einem förmlichen Schlusssatze neigen, und man ihn nicht gut vermeiden kann; so muss entweder der Gefährte sofort auf dem Schlusspunkte eintreten, oder es muss dieser Schluss mittelst melodischer Kunstgriffe durch den Zusatz einiger Noten bei geschwindem Absetzen von derjenigen, worauf der Schlusspunkt fällt, gleichsam versteckt werden. Jn dem Hauptstücke vom Gefährten werden hiervon Beispiele vorkommen.

§ 7.

Es ist endlich einerley in was für einem Taktheile der Führer beginnt. Er soll aber natürlicherweise auf einem guten Taktheile schliessen. Diese Regel wird nur in Singfugen wenn der Text wegen eines weiblichen Reimes dazu Anlass giebt, überschritten.

Drittes Hauptstück.

Von der Einrichtung des Gefährten.

§1.

Da bei der ordentlichen Fuge diejenigen Jntervalle,[1] woraus der Vor- und der Nachsatz besteht, nicht anders als solche Jntervalle ausmachen, die sich entweder auf den Hauptton oder die Dominante beziehen, und man also zwei Octaven oder Tonleitern dazu nöthig hat, wovon eine den Führer, die andere den Gefährten enthält: so pflegt man, um zu wissen, welche Jntervallen[2] in diesen beiden Octaven,[3] der tonischen oder der Hapttonsnote und der Dominante, einander antworten müssen, sich folgenden Mittels, als eines Leitfadens bei der Einrichtung des Gefährten, zu bedienen. Man nimt die Octave[4] des Haupttons, und setzt die in ihrem Umfange begriffnen Jntervalle gegen jene der Octave der Dominante so, dass sowohl in der Mitte als am Ende der Hauptton gegen die Quarte und Quinte zu stehen komme[5] z.B. unser Hauptton soll *C-dur* seyn. Hier setzt man erstlich die Jntervalle der Octave *C* nach ihrer Ordnung hin, und schreibt hernach die Jntervalle der Octave *G* als der Dominante folgendergestalt in diatonischer Ordnung jener gegen über:

Octave des Hapttons[6] *c*	*d*	*e*	*f — g*	*a*	*h*	*c*	
Octave der Dominante[7] *g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f — g*	

Hieraus sieht man, dass das *g* dem *c*, das *a* dem *d*, das *h* dem *e*, und das *c* dem *f* und *g* antwortet, u.s.w. Diese Tabelle nun kann man in alle übrigen harten Tonleitern übersetzen. Wäre dieselbe auf alle möglichen Fälle anzuwenden, so könnte man ihren Jnhalt folgendermassen in Ziffern deutlicher und in Beziehung auf beide Tonarten zugleich vorstellen:

Octave des Haupttons 1	2	3	4 — 5	6	7	8
Octave der Dominante 5	6	7	8	2	3	4 — 5

Hieraus können folgende allgemeine Regeln gezogen werden:

1stens dass die zweite und sechste (Stufe) einander antworten;

2tens dass die dritte und siebente (Stufe) einander antworten;

3tens dass die vierte und fünfte (Stufe) der Hauptnote (der ersten Stufe) antworten.

Anmerkungen des Umarbeiters.

1) Tonleiterstufen.
2) Stufen.
3) Tonleitern.
4) Tonleiter.
5) dass sowohl in der Mitte als am Ende die erste Stufe gegen die vierte und fünfte Stufe zu stehen komme.
6) Tonleiter des Haupttons.
7) Leiter der Dominant.

Jn früherer Zeit, da man das Wort Stufe noch nicht allgemein gebrauchte, zu welcher Zeit auch dieses Buch geschrieben ist, wusste man sich kaum zu helfen, wenn man den Begrif davon darstellen wollte. Zwar galt Tonika als erste, Dominante als fünfte, Unterdominante als vierte, Mediante als dritte, Untermediante als sechste, Subsemitonium modi (Unterhalbton der Tonart) als siebente Stufe, aber für die zweite Stufe hatte man kein solches hochtönendes Wort und sagte also, sie sey die Secunde des Haupttons. Dem zu Folge nannten sie auch die dritte Stufe Terz, die vierte Quart u.s.w. ohne zu bedenken, dass sie diese Benennungen andere Male zur Bezeichnung des Abstandes zweier Töne von einander gebrauchten. Wir Neuern wissen zu unterscheiden, dass in einer Tonleiter nur eine zweite Stufe aber sieben Secunden (nämlich auf einer jeden Stufe der Tonleiter eine Secunde), nur eine dritte Stufe aber sieben Terzen, nur eine vierte Stufe, aber sieben Quarten u.s.w. vorkommen. Dass auch die Alten es recht gut wussten, daran ist nicht der geringste Zweifel, aber sie konnten sich nicht deutlich darüber ausdrücken.
Hier ist übrigens noch zu bemerken, dass unter der Tonleiter der Dominante von *C-dur*, die der Verfasser Octave der Dominant nennt, nicht die wirkliche *G-dur* Tonleiter gemeint ist, sondern sie enthält keine andern Töne als die in der *C-dur* Tonleiter aber von der fünften Stufe aufsteigend bis zur zwölften. Folgendes Beispiel enthält die *C-dur* Tonleiter von der ersten bis zwölften Stufe. Wenn man darin von der ersten bis achten Stufe geht so heisst sie Leiter der Tonika, und geht man von der 5ten bis 12ten, so heisst sie Leiter der Dominant. 

Es trägt sich aber zu, dass auch sehr oft die Sexte mit der Terz (die 6te Stufe mit der 3ten) die Quinte mit der Secunde (die 5te Stufe mit der 2ten, eigentlich 9ten) u.s.w. beantwortet wird, wie man bald sehen kann. Wir wollen also gewisse Grundsätze entwerfen, nach welchen man die Richtigkeit des Gefährten überhaupt und besonders untersuchen und beurtheilen kann, damit wir, weil er öfters auf mehr als eine Art eingerichtet werden kann, mit Grund erweisen können, warum er auf diese oder jene Art besser sey.

§ 2.

Der Gefährte ist, wie bekannt, nichts anders, als eine ähnliche Wiederholung des Führers in einer versetzten Tonleiter. Zur Erhaltung dieser Ähnlichkeit ist nicht genug, dass die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemacht werden *), dass keine Tonart mit der andern vertauscht und aus einer harten nicht eine weiche gemacht werde; dass eben dieselbe Taktart in beiden Sätzen bleibe, und dass alle darin etwa vorkommenden Pausen und übrigen Zeichen bis zum Schlusspunkte nachgeahmt werden. Es gehört hauptsächlich zur Ähnlichkeit der Wiederholung, dass die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derselben Proportion erscheinen, z.B. dass an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer eine Terz, Quarte, Quinte, u.s.w. fortgeht, der Gefährte ebenfalls eine Terz, Quarte, Quinte, u.s.w. fortgehe, und dass, wenn diese Terz im Führer gross gewesen, sie ebenfalls im Gefährten gross seyn müsse, u.s.w. das heisst: **Der Gesang des Gefährten muss dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden.** Das ist der erste Grundsatz, worauf sich die Einrichtung des Gefährten gründet.

§ 3.

Da aber die Octave aus zwei ungleichen Hälften besteht, und, wenn man in einer stufenweisen Fortschreitung von der Dominante zur Tonika und von dieser zu jener geht, man in der einen weniger oder mehr Intervalle als in der andern findet, z.B. in der Tonart *C-dur* enthält die eine Hälfte im Aufsteigen *c d e f g* oder im Absteigen *g f e d c* fünf Intervallen, da in der andern Hälfte im Aufsteigen *g a h c* oder im Absteigen *c h a g* nur vier Intervalle vorhanden sind: so geschieht es theils zu Folge der Haupttonart, worin die Fuge ist, theils damit die Anzahl der Intervallen in beiden Sätzen gleich gemacht werde, dass die Melodie nach Beschaffenheit eine kleine Veränderung erdulden muss, wofern der Umfang dieser Haupttonart nicht überschritten, und keine fremde und ihr uneigne Tonart in dieselbe eingeführt werden soll; das heisst: **es muss recht modulirt werden;** und das ist der zweite Grundsatz, worauf sich die Einrichtung des Gefährten gründet. In was für einem Intervall (oder vielmehr bei was für einer Stufe) nun der Fugensatz anfange, so wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schlusse beibehalten, oder sie lenkt sich bei dem Schlusse nach der Dominante hin.

Im ersten Fall, wenn die Modulation im Haupttone bleibt, braucht, nach geschehenem gehörigen Anfange, nur der Satz von Note zu Note dem Gesange gemäss in die Tonart der Dominante versetzt zu werden.

Im zweiten Fall, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet, muss der Gesang zur Verhütung einer fremden Modulation schlechterdings verändert, und mittelst der Vertauschung eines Intervalls (einer Stufe) in den Hauptton wieder zurück geführt werden. Die Regel hiebei ist folgende: **Dass man allzeit eher auf das folgende als auf das vorhergehende sehen müsse, um sich in der Wahl der Intervalle bei dieser Vertauschung nicht zu irren.** Es geschieht dieselbe aber auf zweierley Art:

a) Durch **Überschlagung einer Stufe.** Dieses geschieht in der grössern Hälfte der Octave.

b) Durch **Verdopplung einer Stufe,** das ist, wenn man eine Note zweimal anschlägt. Dieses geschieht in der kleinern Hälfte der Octave.

Jenes heisst den Gesang **erweitern,** dieses denselben **abkürzen** oder **einschränken.** Vermittelst dieser Vertauschung aber geschieht es, dass statt der Wiederholung eines Tones eine Secundfortschreitung, statt der Secundfortschreitung ein Terzsprung, statt des Terzsprungs ein Quartsprung.

*) In Ansehung der Geltung ist es erlaubt, die erste Note um die Hälfte ihres Werthes zu verkleinern, oder zu vermehren, wenn man es für nöthig findet, um desto unvermutheter einzutreten, wovon wir Beispiele bekommen werden.

statt des Quartsprungs ein Quintsprung, statt eines Quint = ein Sextsprung, statt des Sext = ein Sept =, und statt des Sept = ein Octavensprung, oder alles dieses auch umgekehrt, gemacht wird.

§ 4.

Zu diesen beiden Grundsätzen fügen wir noch folgende die Form der Quintenfuge bestimende Regeln hinzu, und zwar

I. Über die erste Note des Führers.

a) Fängt der Führer mit der Octave des Haupttons an, so folgt der Gefährte mit der Quinte desselben nach.

b) Fängt der Führer mit der Quinte des Haupttons an, so folgt der Gefährte mit der Octave desselben nach.

Das heisst in einer Regel: die Tonika und die Dominante müssen immer einander antworten auf der ersten Note des Fugensatzes. Dieses sind aber die ordentlichen Intervalle (Stufen der Tonleiter), womit insgemein ein Fugensatz beginnt. Wie es in ausserordentlichen Fällen, wenn der Anfang des Vorsatzes mit der Terz, Quarte, Sexte, Secunde oder Septime (vielmehr mit der 3ten, 4ten, 6ten, 2ten oder 7ten Stufe) geschieht, gehalten werde, wird in besondern Abschnitten gezeigt werden.

II. Über die letzte Note des Führers.

a) Schliesst der Führer mit der Hauptonsnote, so schliesst der Gefährte mit der Dominante.

b) Schliesst der Führer mit der Dominante, so schliesst der Gefährte mit dem Hapttone, das heisst in einer Regel: der Hauptton und die Dominante müssen einander auf der letzten Note des Fugensatzes antworten.

c) Schliesst der Führer mit der Terz des Haupttons (mit der 3ten Stufe), so schliesst der Gefährte mit der Terz der Dominante (mit der 7ten Stufe der Leiter).

d) Schliesst der Führer mit der Terz der Dominante, so schliesst der Gefährte mit der Terz des Haupttons. Das heisst in einer Regel: Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen einander auf der letzten Note des Fugensatzes antworten.

Da diese Regel aber öfters nach Beschaffenheit der Umstände ihre Ausnahmen leiden kann, so beliebe man dieserwegen das Register unter dem Titel: Schluss, nachzuschlagen. Dieses aber sind die ordentlichen und bequemen Töne, worin ein Führer schliessen kann. Geht er auf eine ausserordentliche Weise in einen andern Ton, als in die Secunde, Quarte oder Sexte des Haupttons (nämlich in die 2te, 4te oder 6te Stufe der Leiter): so geht der Gefährte in die Secunde, Quarte oder Sexte der Dominante (nämlich in die 6te, 8te oder 10te Stufe der Leiter), wofern es nicht andere Umstände hindern, in welchem Falle man die beiden Grundsätze zu Rathe zu ziehen hat, um, da das Intervall des Gefährten dem Intervall des Führers bald eine Quinte bald eine Quarte höher antworten kann, sich in der Wahl des Intervalls nicht zu irren. Es werden hin und wieder in den folgenden Beispielen solche ausserordentliche Schlüsse vorkommen, welche man im Register unter dem Titel: Schluss, finden wird.

Anmerkungen.

1. Was jetzt von der Übereinstimmung der Hapttonsnote und der Dominante in Ansehung der ersten und letzten Note eines Fugensatzes gesagt wird, gilt auch in der Mitte desselben, wenn von der Dominante auf die Tonika, oder umgekehrt von dieser auf jene gesprungen wird, wofern nicht andere Ursachen diese Regel in gewissen Fällen umstossen, und den Gefährten nöthigen, die Hapttonsnote mit der Quarte (mit der Unterdominant oder der vierten Stufe), und die Dominante mit der Secunde des Haupttons (mit der zweiten Stufe der Leiter) zu beantworten.
2. An demjenigen Orte, wo der Gefährte eintritt, hört nicht immer der Führer sogleich auf. Den Umfang eines Führers also zu finden, muss man sehen, wie weit sich sein Gefährte ausdehnt. Man wird dann leicht die Schlusspunktsnote bestimmen können.

§ 5.

Diese Grundsätze und Regeln vorausgesetzt, wollen wir jetzt in Beispielen sehen, auf was für Art sie anzuwenden sind, was hin und wieder für Ausnahmen, und warum sie geschehen können; und überhaupt werden wir da, wo es nöthig ist, diese Grundsätze und Regeln noch mit andern Anmerkungen erläutern. Übrigens geht alles dieses nur den Gefährten in einer einfachen Fuge, und in Doppelfugen nur den ersten Satz an, indem man bei den Gegensätzen in Ansehung des Gefährten wenigerm Zwange unterworfen ist, wie man im Hauptstücke vom Wiederschlage sehen wird.

Um wegen Vielheit der Materien in diesem Hauptstücke desto ordentlicher zu verfahren, werden wir dasselbe in verschiedene besondere Abschnitte vertheilen.

Erster Abschnitt.

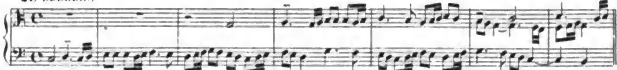
Fugensätze, die in der Octav des Hapttons anfangen, und im Hauptone bleiben.

1.) *BACH.*
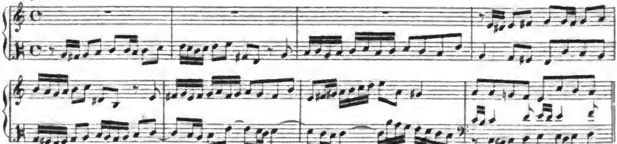


Der Satz endigt sich auf der Sechzehntheilnote *e* im zweiten Takte (bei dem Anfange des dritten Viertheils,) und folglich in der Terz des Hapttons, und die Modulation desselben (des Satzes) ist darin (in der Tonart des Hapttons) unverrückt geblieben. Nun heisst die Regel: *a)* dass, wenn der Führer in der Octav des Hapttons beginnt, der Gefährte in der Quinte desselben nachfolgen soll, und *b)* wenn der Gesang (des Führers) im Hapttone bleibt; der Gefährte nur braucht in die Tonart der Quinte versetzt zu werden, und *c)* wenn der Führer mit der Terz des Hapttons schliesst, der Gefährte mit der Terz der Dominante enden muss. Alles dieses ist beim Gefährten beobachtet worden. Der Haptton *C* wird mit der Quinte *G* beantwortet, und die darauf folgenden Jntervalle sind mit eben den ganzen und halben Tönen in einer ähnlichen Fortschreitung bis zur Schlusspunktsnote nachgemacht worden.

2.) *KERKLIN.*



Wie das vorige Beispiel.
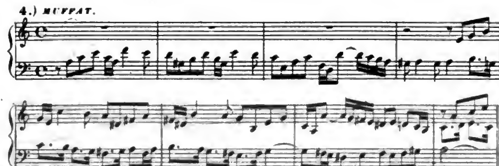
3.) *BACH.*



Der Satz fängt im Hapttone an, und bleibt und schliesst darin. Der Gefährte muss also in der Dominante *e* anfangen und schliessen. Mit der Anfangs- und Endungsnote hat es keine Schwierigkeit. Wenn aber der Gesang des Gefährten dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden soll, und hierzu die Jntervalle des anfangenden Satzes in eben der Proportion in der Folgestimme erscheinen müssen, so sieht man warum im Gefährten das *d* und *f* in *dis* und *fis* verwandelt sind. Denn da der Gesang eine Quinte höher transponirt (versetzt) werden muss, das *dis* und *fis* aber, womit *gis* und *h* beantwortet werden, nicht in der weichen Tonleiter *A* und folglich nicht in der Vorzeichnung zu finden sind; so mussten sie durch die gehörigen Versetzungszeichen in die Leiter der Dominante *e*, worin sich der Gefährte hören lässt, hineingebracht werden. Noch ist hier in Ansehung der Schlussart zu merken, dass, da sie mit einer vollkommenen Bassclausel [*)] im Alte geschieht, demselben im Gefährten eine solche Harmonie entgegen gesetzt wird, die nichts weniger als zur Ruhe führt, welches man in allen ähnlichen Fällen zu beobachten hat.
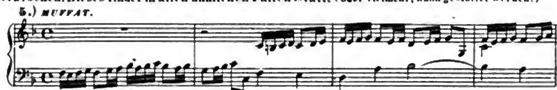
[*)] Siehe vom vierten Hauptstück den zweiten Abschnitt; von den Tonschlüssen.

4.) MUFFAT.
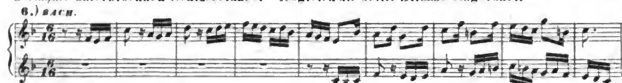


Dieses Beispiel ist in Ansehung der Einrichtung des Gefährten wie das vorige beschaffen. Da dasselbe mit einer vollkommenen Diskantclausel[o)] in der anfangenden Unterstimme endet, so wird diese Clausel im Gefährten durch Veränderung des Tones zwischen *dis* und *d* im siebenten Takt der obern Stimme unterbrochen. Dieses findet in allen ähnlichen Fällen Statt. (oder vielmehr, kann gestattet werden.)

5.) MUFFAT.
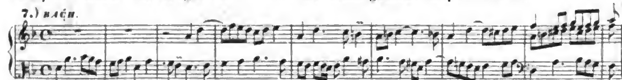


Auch hier endet der Führer mit einer vollkommenen Bassclausel. Um aber die stets nöthige Bewegung in der Fuge zu erhalten, wird auf der Schlussnote *c* im Gefährten, bei einer schon durch die Gegenharmonie unterbrochnen Schlussclausel[oo)], sogleich die dritte Stimme eingeführt.

6.) BACH.



Bei diesem Beispiele ist zu merken, dass der Quintsprung *f - c*, zwischen der letzten Note des ersten und der ersten Note des zweiten Takts im Führer, beim Gefährten in den Quartsprung *c - f* verwandelt wird. Die Ursache ist, weil auch in der Mitte eines Satzes bei einem Sprunge die Hauptnote und Dominante einander antworten müssen, wenn es nicht andere Ursachen hindern. Daher komt es, dass, aus dem Terzsprung *c - a* im zweiten Takt des Führers, im sechsten Takte des Gefährten die Secundfortschreitung *f - e* entstand. Alles übrige ist der Tonart der Dominante gemäss transponirt worden.

7.) BACH.



Der Führer springt vom Hauptton in die Dominant. Der Gefährte beantwortet dieses mit dem Sprunge von der Dominant in den Hauptton, und verwandelt also, wie im vorigen Beispiel, nach der schon bekannten Regel, den Quint- in einen Quartsprung. Von der Dominant geht der Führer eine Stufe aufwärts, nämlich von *a* ins ♭. Diese Secundfortschreitung verwandelt der Gefährte in den Terzsprung *d - f*. Die Ursache ist diese. Die Melodie des Führers ist im Hauptton. Es muss also der Gefährte dieselbe in der Tonart der Dominant *a* nachmachen. Wenn nun der Führer von dem ♭ wieder stufenweise herabgeht, und zwischen ♭ und *a* ein halber Ton ist: so muss dieser im Gefährten

o) wie zuvor.
oo) wie zuvor.

ebenfalls ausgedrückt werden. Nähme man nun (statt *f-e*) dazu *es-d*, so würde der Gefährte, statt in der Tonart *a* zu bleiben, ins *g-moll* gerathen. Nähme man *e-d*, so käme der halbe Ton nicht heraus, und es würde ein unharmonisches Verhältniss (in der Beantwortung) daraus entstehen. Das ♭ (des Führers) und das *e* (im unrichtigen Gefährten) machen nämlich eine falsche Quinte, oder eine übermässige Quarte gegeneinander. Würde nun das ♭ mit dem *e* beantwortet, so finden sich da ein Paar Jntervalle, die nach der Sprache der Solmisation wie *fa* und *mi*, das ist wie *f* und *h* gegeneinander zu stehen kommen. Ein solches unharmonisches Verhältniss wird aber nicht ohne Noth zugelassen, und wurde von den Alten mit folgendem Sprichwort gerügt: *Mi gegen Fa ist der Teufel in Musica.* Es bleibt also kein anderes Jntervall als das *f* übrig, wodurch der Gesang zwar etwas geändert wird, indem aus der Secundfortschreitung *a-b* der Terzsprung *d-f* entsteht. Das ♭-*a* wird sodann mittelst des *f-e* vollkommen nachgemacht. Man bleibt in der Tonart *a* und der Gefährte hat seine vollkommene Richtigkeit. Wäre es erlaubt gewesen, die beiden ersten Töne des Führers *d-a* mit *a-e* zu beantworten, so hätte man diese Vertauschung des Jntervalls nicht nöthig gehabt.

8.) *MUFFAT.*



Hier wird die Secundfortschreitung *c*-♭ aus der letzten Hälfte des ersten Takts, beim Gefährten mit Wiederholung des Tones *f-f* beantwortet, damit hernach der halbe Ton ♭-*a* durch *f-e* füglich nachgeahmt werden könne. Diese Verdopplung (Wiederholung) einer Note geschieht, wie oben gelehrt wurde, wegen der ungleichen Hälfte der Octave allzeit in der kleinern Hälfte derselben.
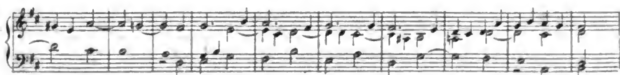
9.) *BACH.*



Dieses Beispiel ist von Note zu Note aus dem Hauptton (*D-moll*) in die Dominante (*A-moll*) übersetzt worden. (Von dem Zwischensatze, bevor der Eintrit der 3ten Stimme geschieht, den der Verfasser ebenfalls hersetzte, wird erst später die Rede sein.)

10.) *JANITSCH.*





Da der Vorsatz mit einer vollkommnen Schlusscadenz in den Hauptton geht, so tritt auf der vorletzten Note der Gefährte gar bequem ein, damit kein Zusatz gemacht werden dürfe; und, damit die Bewegung im̄er erhalten werde, wird dem Gefährten beim Schluss eine solche Melodie entgegen gesetzt, die das harmonische Gewebe bis zum Eintrit der dritten Stimme ununterbrochen fortsetzt; eben diese Bewandniss hat es beim Schluss des Fugensatzes in der dritten Stimme.

11.) BACH.
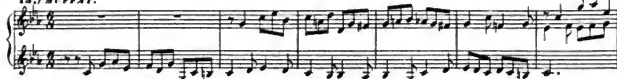


12.) HÄNDEL.



Der Sprung von der Tonika zur Unterdominant, im Führer, wurde bei den Alten desswegen verboten, weil er die Tonart ungewiss macht. Wie schön sich aber solche Sätze ausnehmen, ist aus den Ausarbeitungen der beiden Meister, von welchen diese Beispiele sind, zu ersehen. "So gewiss ist, sagt *Mattheson*, dass keine Regel ohne Ausnahme bleibt." Beide Sätze liessen sich bequem von der Tonart des Hapttons in jene der Dominant versetzen.

13.) MUFFAT.



Wenn der Quintsprung *c-g* und die Secundfortschreitung *g-as* in den drei ersten Noten des Führers, in den Quartsprung *g-c* und in den Terzsprung *c-es* im Gefährten verändert worden; so hat es damit eben die Bewandniss als mit dem 7ten Beispiele. Es ist also hier nur noch zu merken, wie die Achtheilsnote, womit der Führer anfängt, beim Gefährten in ein Viertheil verändert wird, damit bei dem Eintritt der zweiten Stimme keine ungeschickte Harmonie entstehe, und das *d* im Alt gegen das *g* in der Oberstimme nicht eine anschlagende sondern durchgehende Note mache.

14.) GRAUPNER.



Hier ist der Führer ohne alle Veränderung, weil keine nöthig war, von Note zu Note bis zum Schlusspunkt in die Tonart der Dominant versetzt worden.

15.) MUFFAT.



Wenn man sich auf die Anmerkung zum 7ten Beispiel besinnt, so wird man leicht sehen, warum die drei ersten Noten des Führers im Gefährten verändert werden. Der Schluss fällt hier auf das vierte Achttheil *a* im zweiten Takt. Er ist aber im Gefährten nicht nachgemacht worden, indem derselbe, statt vom *h* im vierten Takt sogleich ins *e* herab zu springen, dieses *h* zur Bindung liegen, und das *e* erst hernach als eine durchgehende Note hören lässt.

16.) MUFFAT.



Der Quintsprung *d-a* ist aus bekannten Ursachen in den Quartsprung *a-d* verändert worden. Daher komt es hernach, dass der Terzsprung *a-f* zwischen dem ersten und zweiten Takt des Führers beim Gefährten in die Secundfortschreitung *d-c* verwandelt wird. Es ist damit beschaffen wie im 6ten Beispiele. Der Gefährte komt immer entweder eine Quinte oder Quarte über oder unter dem Führer. Mit der Quarte darüber oder der Quinte darunter geht es hier nicht. Sollte die Fortschreitung *f-e* aus dem zweiten Takt nebst den folgenden Tönen, um eine Quarte höher (hier im Gefährten um eine Quinte tiefer) mit ♭-*a* u. s. w. beantwortet werden, so würde der Gefährte dadurch ins *g-moll* gerathen. Der Gesang aber soll in der Leiter der Dominante *a* verbleiben. Es bleibt also nichts übrig, als dass man diese Terz des Haupttons, nämlich das *f*, mit der Terz der Dominant, nämlich mit *c*, beantworte, und darauf die übrigen Töne nach Proportion nachahme. Da kommen alle halben und ganzen Töne heraus und der Gefährte ist eingerichtet, wie er soll. Der Schluss fällt auf das erste Viertheil *a* im vierten Takte. Diesem zu Folge sollte der Gefährte entweder nach der Regel mit dem *d*, oder, weil es eine unvollkommene Cadenz ist, mit einer bei derselben erlaubten Freyheit, auf eine ähnliche Art mit dem *e* schliessen. Dieser Schluss aber bleibt aus, indem die vorletzte Note *f* zur Bindung liegen bleibt, und hernach die Harmonie so eingerichtet wird, dass im folgenden Takte darauf die dritte Stimme eintreten kann. (Diese dritte Stimme verändert anfangs aber den Notenwerth. Ob nicht die Freyheiten etwas gehäuft sind?)

17.) MUFFAT.



Hier ist zu merken, wie die Viertheilsnote, womit die erste Stimme beginnt, bei dem Eintritt der zweiten in ein Achttheil verwandelt wird, um den Eintritt desto fühlbarer zu machen.

Zweiter Abschnitt.
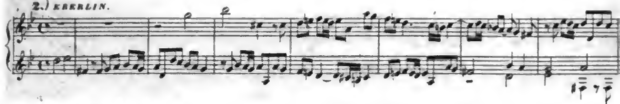
Fugensätze, die mit der Dominante anfangen, und im Finaltone bleiben.

1.) MUFFAT.



Der Führer geht von der Dominante eine Stufe aufwärts. Der Gefährte macht dafür einen Terzsprung, nachdem er, der Regel gemäss, in der Octav des Hapttons angefangen. Hätte er (der Gefährte) statt des *f* das *es* genommen, so wäre der Gesang des Gefährten nach *G-moll* hingeleitet worden. Daraus wäre eine ordentliche Quartenfuge (und nicht, wie gefordert wird, eine vermischte Quarten-, Quinten- und Octavenfuge) entstanden. *E* kann nicht genommen werden, denn es wäre ein unharmonisches Verhältniss daraus gekommen. Es bleibt also nichts als das *f* übrig, um in der Tonart der Dominant zu bleiben; und dieses ist in allen ähnlichen Fällen zu beobachten.

2.) KERRLIN.



Wie das vorige Beispiel.

3.) TELEMANN.



Aus dem Terzsprung *d-h* im Führer wird hier im Gefährten die Secundfortschreitung *g-fis*, so wie im 16ten Beispiel des vorigen Abschnittes das *a-f* in *d-c* verwandelt wurde. Man sehe auch aus demselben Abschnitte das 7te Beispiel. Diese Fälle sind deswegen destomehr zu merken, weil einige Tonlehrer die Regel geben: dass eine Terz immer eine Terz (ein Terzsprung imer ein Terzsprung) bleiben, und in kein anderes Intervall verwandelt werden müsse. So wie sie aber in diesen und den (eben genannten) vorigen Beispielen mit einer Secundfortschreitung verwechselt worden, so werden wir in der Folge Beispiele finden, wo aus dem Terzsprunge ein Quartsprung wird. Um übrigens noch auf besondere Art die Richtigkeit des Gefährten hier zu beurtheilen; nehme man auf einen Augenblick statt des Hauptttons *g* die Secunde darüber, nämlich *a* an. Da ist der Gesang auf die ähnlichste Weise nachgeahmt, indem der Terzsprung *d-h* alsdann mit dem Terzsprunge *a-fis* beantwortet wird. Da aber das *a* nicht Statt findet, indem nach der Regel mit der Hauptnote ausdrücklich und ohne Ausnahme (im Gefährten) angefangen werden muss (weil der Führer mit der Dominant anfing), so sieht man, warum der Terzsprung des Führers zur Secundfortschreitung im Gefäheten geworden.

4.) BACH.



Hier findet sich zwischen der zweiten Note des Führers *f* und zwischen der zweiten des Gefährten *h* ein sogenantes *mi* gegen *fa*. Dieses ist aber hier unvermeidlich und nicht im geringsten fehlerhaft. Hätte man das *g-f* nachmachen wollen, so hätte der Gefährte mit *d-c* anfangen müssen. Dieses aber war wider die Regel. Nur in der Mitte der Fuge ist es erlaubt, wenn der Gefährte mit der Dominante anfängt, dieselbe mit der Secunde über dem Hauptton zu beantworten. Jm Anfange einer Fuge ist es schlechterdings ein Grundfehler. Mit *c-♭* konnte das *g-f* auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, anstatt in die Tonart der Dominant, in jene der Unterdominant gerathen. Das *g-f* mit *c-c* das ist, mit der Wiederholung zu beantworten, schickte sich auch nicht. Da man hier also aus vielen Übeln das geringste wählen musste, so war *c-h* dem *d-c*, dem *c-♭* und dem *c-c* vorzuziehen.

5.) WALTHER.



Hier ist abermals der Terzsprung *d-h* des Führers im Gefährten mit der Secundfortschreitung *g-fis* beantwortet worden.

6.) HÄNDEL.



Die Secundfortschreitung *g - as* wird in den Terzsprung *c - es* verwandelt, und dadurch der Gesang erweitert, damit er hernach der Tonart der Dominante gemäss weiter fortgeführt werden könne.

7.) MUFFAT.
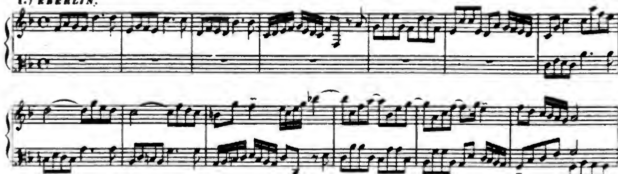


Nachdem das *d - g* im Führer nach der Regel mit *g - d* im Gefährten beantwortet worden, wird das übrige ordentlich von Note zu Note, dem Gesange des Führers und der Tonart der Dominante gemäss, übersetzt.

Dritter Abschnitt.

Fugensätze, wo sich der Gesang nach der Dominante hinwendet.

1.) EBERLIN.



So lange der Gesang des Führers im Hauptton bleibt, ist der Gefährte von Note zu Note, mit eben derselben Fortschreitung in der Dominante nachgeahmt worden. Sobald er sich aber nach der Dominante hinzuwenden anfängt, welches im vierten Takt nach der Achttheilpause geschieht, so wird im Gefährten die Fortschreitung geändert, und aus der durch die Achttheilpause unterbrochnen Terzenfortschreitung *f - a* eine Secundenfortschreitung *e - d* im Gefährten gemacht, eine Veränderung, mittelst welcher der Gefährte sich nach dem Hauptton zurückzieht.
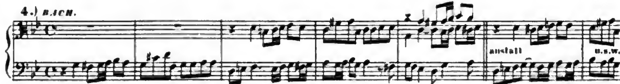
2.) BACH.
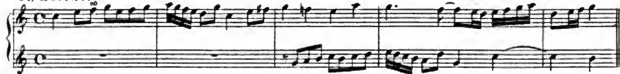


Wie das vorige Beispiel. (Die Veränderung geschieht im vierten Takt gleich nach der Bindung.)



Nachdem der Fugensatz die Octave des Hauptons stufenweise durchgelaufen, wendet er sich nach der Dominante, und schliesst in der Terz derselben. Da sollte nun unstreitig der Gefährte, sobald er auf eine ähnliche Art die Octav der Dominant durchgelaufen, mittelst der Veränderung des Quartsprunges *c-g* in den Quintsprung *g-c*, sofort in den Hauptton zurück gehen, und mit der Terz desselben schliessen. Er verzögert aber diesen Schluss, und macht den Quartensprung *c-g* mit *g-d*, das übrige aber nicht in eben der Proportion der Intervalle nach (indem das *g-a* mit dem halben Ton *d-es* beantwortet wird) und nähert sich erst im folgenden Takte auf der Sechzehntheilnote *c* wieder dem Hauptone, da denn bei der Terz *es* die dritte Stimme bequem eingeführt wird. Solche Zusätze dienen dazu, dass man wieder die rechte Modulation erreiche. (Übrigens hätte die grosse Secundfortschreitung *g-a* sehr leicht mit jener *d-e* beantwortet werden können.)



Zu diesem Satze ist der Gefährte aus der Quarte (Unterdominant) entlehnt, indem, wenn er hätte in der Quinte (Oberdominant) sein sollen, er so hätte eingerichtet werden müssen, wie er zuletzt ausgedrückt steht. Dieses ist aber desswegen nicht geschehen: *a)* weil dadurch der übermässige Quartsprung *g-cis* in den Terzsprung *d-fis* hätte müssen verwandelt werden, welche Veränderung ungewöhnlicher, als die Veränderung der Secundfortschreitung *g-fis* in den Terzsprung *d-h* gewesen sein würde; *b)* weil durch diese auf solche Art abwechselnden Tonleitern mehr Harmonie entsteht.



Erstlich ist hier die mit einem Viertheil anfangende Note *c* in das Achttheil *g* aus schon bekannten Ursachen verwandelt. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave (Tonleiter) ist, so wird der Gesang hernach um eine Stufe abgekürzt, und aus dem Terzsprunge *c-e* die Secundfortschreitung *g-a* gemacht, wodurch zwar der halbe Ton *e-f* nicht nachgeahmt wird, indem ihm der ganze Ton *a-h* antwortet, und folglich daselbst ein *mi* gegen *fa* macht. Dieses aber ist in allen ähnlichen Fällen, wenn der Führer auf solche Art zur Dominante hinauf steigt, erlaubt. Der Terzsprung *g-e* wird darauf der Folge wegen in die Secundenfortschreitung *c-h* verwandelt, damit nicht noch einmal *mi* gegen *fa* komme, und der übrige Theil des Gesanges ordentlich nachgeahmt werde. Noch ist hier zu merken, wie die beiden Noten *e* und *fis*, die den Gesang des Führers nach der Dominante hinlenken, im Gefährten nicht ordentlich mit *a-h* nachgeahmt, sondern übergangen sind.

Vierter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Terz des Hapttons (mit der dritten Stufe) beginnen.

Man giebt die Regel: dass, wenn die Melodie des Führers im Hapttone bleibt, der Gefährte den Wiederschlag mit der Terz der Dominante (mit der 7ten Stufe der Haupttonleiter) beginnen soll; dass hingegen, wenn die Melodie des Führers sich nach der Dominant hinzieht, der Gefährte die Beantwortung mit der Secunde der Dominante (mit der sechsten Stufe der Haupttonleiter, oder, was einerlei ist, mit der zweiten Stufe der Tonleiter der Dominant) verrichten soll. Uns däucht, dass nach Beschaffenheit der Umstände nicht nur im ersten Fall oft die Secunde der Dominant, sondern auch im letzten Fall ebenfalls die Terz der Dominant Statt finden kann. Beispiele werden die Sache deutlicher machen. Wer die beiden allgemeinen Grundsätze zur Einrichtung des Gefährten in Erwägung zieht, wird sich in der Wahl zwischen diesen beiden Intervallen nicht so leicht irren.



Hier ist die Terz des Hapttons *(G)* mit der Terz der Dominante *(D)* beantwortet, und der Satz des Führers *(Dux)* im Gefährten *(Comes)* in die Tonart der Dominant versetzt, der obigen Regel gemäss, dass, wenn die Melodie des Führers im Haptton bleibt, der Gefährte den Wiederschlag (die Antwort) auf der Dominant anfange.



Dieses Beispiel schliesst im Führer mit der Dominant. Dessen ohngeachtet ist wider obige Regel, wie in diesem Falle die Terz des Hapttons, der hier *d* ist, (die 3te Stufe, hier *fis*), mit der Secund der Dominant (mit der 6ten Stufe) müsse beantwortet werden, dieselbe mit der Terz der Dominant (mit der 7ten Stufe) beantwortet worden, wobei noch zu merken dass die Secundfortschreitung *a - h* im Anfang des zweiten Taktes, im Gefährten durch die Wiederholung des *e* beantwortet wurde. Jndessen hätte der Gefährte auch mit der Secunde der Dominante (mit der 6ten Stufe der Haupttonleiter) folgenderweise angefangen und eingerichtet werden können:
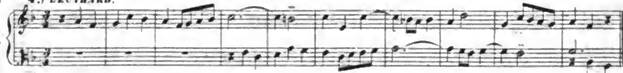


Es scheint fast, als ob dieses natürlicher wäre; und da in dem mit *fis* anfangenden Satze (oben im Führer) die Tonart ein wenig zweideutig ist, so könnte dieser letztere mit *h* beginnende Satz als Führer angesehen, und der vorige mit *fis* anfangende Führer zum Gefährten gemacht werden. Das Thema würde aber dann mit der 6ten Stufe *h* anfangen.
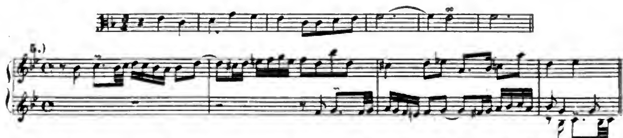


Hier lenkt sich die Melodie des Vorsatzes ebenfalls nach der Dominante hin. Dessen ohngeachtet muss der Nachsatz mit der Terz der Dominant anfangen, wofern man die Melodie nicht ohne Noth so gleich im Anfange verändern will. Jm dritten Takt wird das *c - e - fis* mit *g - a - h* dem Grundsatze gemäss beantwortet, nämlich der Gang, der den Führer nach dem *G-dur* hinlenkt, muss durch Veränderung der Fortschreitung so im Gefährten geordnet werden, dass der Gesang wieder den Haptton erreicht.

4.) Leuthard.



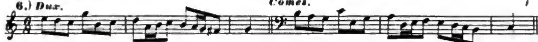
Der Gefährte folgt hier dem Führer auf der Terz der Dominante nach, und beantwortet wider die Regel, dass der Hauptton und die Dominant einander am Ende antworten müssen, die Dominante *c* im vierten Takt, mit der Secund des Haupttones (mit der 2ten Stufe *g*) im siebenten Takt. Diese Ausnahme kann aber immer Statt finden, wenn, wie hier *a)* die Gegenharmonie so beschaffen ist, dass sie sich auf die Tonart des Hapttons bezieht, und *b)* wenn nach dieser Entfernung die Melodie des Gefährten durch einen kleinen Zusatz sofort in den Hauptton zurück geführt wird. Wäre dieses nicht geschehen, so hätte der Gefährte so eingerichtet werden müssen:

5.)



Der Gefährte, der mit der Terz der Dominant beginnt, folgt dem Führer so lange von Note zu Note in der ähnlichen Melodie nach, als derselbe im Hauptton bleibt. Sobald sich dieser aber nach der Dominante hinwendet (welches bei dem achten Achttheil des ersten Taktes geschieht), so verkürzt der Gefährte seine Fortschreitung, und verwandelt, vermöge des zweiten Grundsatzes den Terzsprung *b-d* in die Secundfortschreitung *f-g*, um nicht in einen fremden Ton zu gerathen, sondern den Gesang in den Hauptton, nämlich in *G-moll* wieder zurück zu führen.

6.) *Dux.* *Comes.*



Hier fängt der Gefährte, wie im vorigen Beispiele, den Wiederschlag mit der Terz der Dominante an, ungeachtet der Führer nach der Dominante hin modulirt hatte. Die Melodie aber darin hat an drei Orten in Ansehung der Fortschreitung eine Veränderung erlitten. Der Quintsprung im Führer *c-g* wird im Gefährten in den Quartsprung *g-c* verwandelt; die Secundfortschreitung *h-c* in den Terzsprung *e-g*; und der Quartsprung *d-a* in den Quintsprung *a-d*. Die Ursache ist, weil man den Satz dadurch desto bequemer in den Hauptton zurückführen kann. Da indessen der ganze erste Takt des Führers im Hapttune bleibt, so könnte, ungeachtet des Sprunges zwischen dem Hauptton und der Dominant, der Gefährte auch auf folgende Art angefangen werden: dann wäre es aber nöthig, hier die Fortschreitung zu unterbrechen, und den übrigen Theil des Gesanges mit *g* anzufangen und folgendermassen zu setzen.

(Diese Bemerkung des Verfassers ist unrichtig, denn es müsste, um den Anfang des zweiten Takts fühlbar zu machen, nach einem solchen Anfang der zweite Takt gerade so heissen wie er zuerst angegeben wurde. Am richtigsten ist aber der Gefährte so:



Jn diesem Beispiel muss der Gefährte schlechterdings die Terz des Hapttons, der Folge wegen, mit der Secunde der Dominante beantworten. Wollte man es auf folgende Art thun:  so sieht man, dass die Modulation hier ins *D-dur*, folglich in eine dem Hapttone des Satzes uneigne Tonart geriethe; ferner ist bekannt, dass wenn der Führer in einem auf die Tonart der Dominant sich beziehenden Tone schliesst, der Gefährte sich in den Hauptton zurückziehen muss. Da nun der Führer mit der Terz der Dominant schliesst, so muss der Gefährte allerdings mit der Terz des Hapttons, nämlich mit *e* schliessen. Wollte man doch aber mit der Terz der Dominant den Gefährten anfangen, so würde derselbe so ausfallen:  Der Anfang der Melodie würde aber dabei verlieren.



(Nun der Gefährte nach des Verfassers Angabe.)



Hier geht der Führer in den Hauptton, und die Terz, womit derselbe anfängt, kann daher (im Gefährten) nicht (?) mit der Terz der Dominant füglich angefangen werden, sondern mit der Secunde derselben. Der Gesang lenkt sich im Führer stufenweise nach der Quinte (Dominant) hin, und steigt die ganze Leiter derselben stufenweise herunter. Dies kann nicht anders als auf der Leiter des Hapttons nachgemacht werden. Da das vorhergehende stets von der Folge bestim̄t werden muss, so konnte der Anfang des Gefährten mit keinem (?) andern Jntervall als mit der Secunde über der Dominant geschehen. Jn der Mitte des zweiten Takts aber wird der Gesang zwischen *g-a* unterbrochen, und im Gefährten mit *c-e* beantwortet, damit derselbe nach der Dominante bequem fortgeführt werden könne.

Anmerkung des Umarbeiters.

(Der Verfasser ist hier sichtlich im Jrrthume. Die Melodie des Führers ist unverrückt in *C-dur* geblieben, also kann sie im Gefährten von Note zu Note ins *G-dur* versetzt werden; da kein Sprung von der Tonika auf die Dominant oder umgekehrt daran hindert. Darum kann der Gefährte so ausfallen.



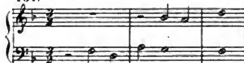
Was der Verfasser von der abwärtsgehenden Leiter der Dominant im Führer sagt, ist dahin zu berichtigen, dass hier eigentlich die Haupttonleiter von der zwölften bis fünften Stufe stufenweise durchlaufen wird, denn man kann sehr gut den Akkord der Tonika von *C-dur* dabei fühlen, so wie man im Gefährten nach der letzten Angabe an demselben Orte, bei dem stufenweisen Abwärtsgehen *d* bis *d*, sehr gut den Akkord der Tonika von *G-dur* fühlt. Wer sich noch mehr überzeugen will, der betrachte, wie es im Gefährten nach des Verfassers Angabe mit der Nachahmung der ganzen und halben Töne aussehe; vorzüglich aber wie schlecht sich der Terzsprung bei dem Eintrit des dritten Viertels im zweiten Takt des Gefährten ausnimmt.)

9.) RAMEAU.



Hier ist die kleine Terz des Hauptions mit der grossen Terz der Dominant beantwortet; die Ursache ist, weil der Führer mit der Dominant schliesst, und mittelst dieses Intervalls der Hauptton sogleich wieder erreicht wird.

10.)



Hier wird die Terz des Hapttons mit der Secund der Dominant beantwortet, wiewohl es, wie im vorigen Beispiele, auch mit *cis* hätte geschehen können.

11.) *Dux.* *Comes.*



Der Gefährte fängt den Wiederschlag mit der Terz der Dominante an, und modulirt so lange darin, als der Führer in der Haupttonart (*D-moll*) bleibt. Da sich dieser hernach nach der Dominant hinwendet, so unterbricht der Gefährte zwischen der ersten und zweiten Note im zweiten Takte die Progression, verwandelt den Quartsprung in einen Terzsprung, und geht dadurch ins *D-moll* zurück.

12.)
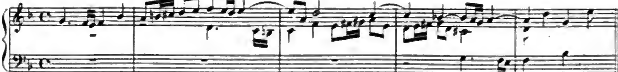


Der Führer schliesst in der Mitte des zweiten Takts mit der Note *e* als der Secunde des Hapttons (nämlich mit der 2ten Stufe) und zwar mit einer unvollkommenen Cadenz. Der Gefährte, der mit der Terz der Dominant anfängt, ahmt in der versetzten Tonart die Melodie von Note zu Note nach, und schliesst zum Anfange des vierten Takts mit der Note *h*, und folglich mit der Secund der Dominant; macht aber mittelst der Versetzung den Gang aus dem vorletzten Takte nach, um vermöge dieser Modulation die dritte Stimme kurz darauf desto bequemer eintreten zu lassen.
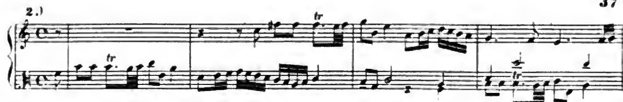
Fünfter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Quarte des Hapttons (mit der vierten Stufe) beginnen.

Diese Quarte (4te Stufe) wird allzeit regelmässig mit der Quart der Dominant, und folglich mit dem Hapttone beantwortet, wie aus den folgenden zwei Beispielen erhellet, wo der Gefährte von Note zu Note in die Tonart der Dominant übersetzt ist.

1.)
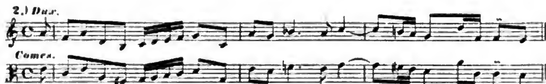


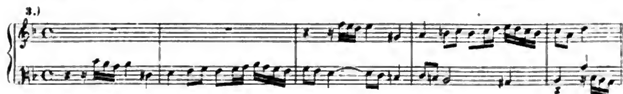


Sechster Abschnitt.
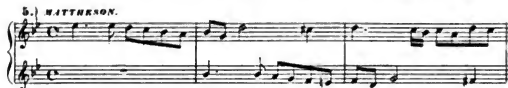
Fugensätze, die mit der Sexte des Hauptons (mit der sechsten Stufe) aufangen. Diese Sexte (6te Stufe) wird allzeit regelmässig mit der Sext der Dominant, und folglich mit der Terz des Hauptons (mit der 3ten Stufe) beantwortet, es mag die Modulation im Hapttone bleiben, oder sich nach der Dominant hinwenden, wie aus folgenden Beispielen zu ersehen ist.

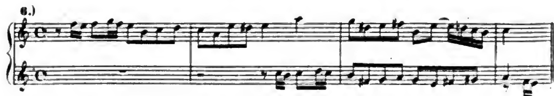












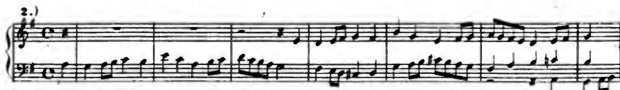
Siebenter Abschnitt.

Fugensätze, die mit der Secunde des Hapttons (mit der zweiten Stufe) beginnen.

Diese Secunde (2te Stufe) wird, nach Beschaffenheit der Umstände, entweder mit der Dominante selber, oder mit der Secunde darüber beantwortet.



Hier, wo der Führer im Hapttone bleibt, wird im Gefährten mit der Secunde der Dominante (d.h. mit der zweiten Stufe der Tonleiter der Dominante) angefangen, und von Note zu Note der Melodie und der Tonart gemäss übersetzt.



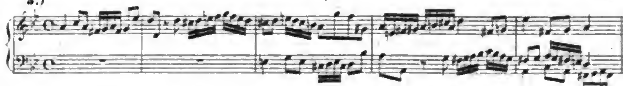
Es hat mit diesem Beispiele eben die Bewandniss, als mit dem vorigen. Wollte man hier den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten machen: so würde der Satz mit der Sexte des Hapttons (mit der 6ten Stufe der Hapttonleiter) beginnen, und diese Sexte mit der Secunde des Hapttons (mit der 2ten Stufe) beantwortet werden.



Der Anfang des Gefährten kann hier auf zweierley Art, mittelst der Dominant oder der Secunde darüber, gemacht werden. Jn beiden Fällen aber muss die Fortschreitung im zweiten Takt verändert werden, damit der Gesang, der sich im Führer nach der Dominant hinwendet nach dem Haptton zurückgeführt werden könne. Der Anfang mit der Secund (über der Dominant) ist übrigens dem andern mit der Dominant (selber) vorzuziehen, weil die Melodie weniger dabei verliert, und da sie bis zum zweiten Takt des Führers im Hapttone bleibt, sie hiedurch regelmässig in die Tonart der Dominant übersetzt wird.



Bei diesem Beispiele, wo ebenfalls der Gefährte mit der Secunde über der Dominant anfängt, ist die Veränderung des Terzsprunges *f-d* in die Secundfortschreitung ♭-*a* zu merken, wozu die vorhergehende Veränderung des Quartsprunges in einen Quintsprung Gelegenheit giebt.



Hier fängt der Gefährte mit der Secund über der Dominant an, und bleibt so lange in der Tonart der Dominant, als der Führer im Haupttone ist. Da derselbe hernach in die Dominante geht, so lenkt sich der Gefährte mittelst der veränderten Fortschreitung, da er aus dem durch die Pause unterbrochenen Octavsprung *d-d*, den Septsprung *a-g* macht, nach dem Haupttone zurück.



Hier kann der Gefährte auf zweierlei Art eintreten, mit der Dominant oder mit der Secunde über derselben. Die erste aber ist deswegen besser, weil die Melodie darin weniger verändert wird.



Hier beginnt der Gefährte mit der Dominant, und es kann auch nicht wohl mit der Secunde über derselben geschehen, wenn der Gesang nicht ohne Noth verändert werden soll.



Jn diesem Beispiele, wo der Gefährte mit der Secunde (über der Dominant) anfängt, modulirt derselbe so lange in der Tonart der Dominante, als die Tonart des Hapttons im Führer Statt findet. Da dieser hernach in die Tonart der Dominant übergeht: so geht der Gefährte, mittelst veränderter Fortschreitung, da er aus dem (durch eine Pause unterbrochenen) Sextensprung *e-g* den Septsprung *h-c* macht, in den Hapttton zurück. (Der Gefährte könnte aber auch noch vor der Pause abgeändert werden, nämlich so:



)

Achter Abschnitt.
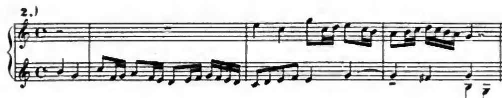
Fugensätze, die mit der Septime des Hapttons (mit der siebenten Stufe) anfangen.

Diese Septime (siebente Stufe) wird, nach Umständen, welche von der Modulation und der Fortschreitung abhängt, entweder mit der Sext oder Sept über der Dominant, das ist, mit der Terz oder Quart des Hapttons (mit der dritten oder vierten Stufe) beantwortet. Beispiele werden es deutlicher machen.



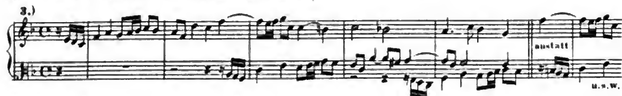
Der Gefährte, der hier dem Führer mit der, mittelst eines Versetzungszeichens erhöhten Quarte (vierten Stufe) des Hapttons nachfolgt, ahmt den Gesang von Note zu Note nach. Die Art womit der Gesang von der Septime nach dem Haupttone (von der 7ten zur 8ten Stufe) aufwärts geht, lässt kein anderes Jntervall, als die Septime der Dominante (das ist: als die siebente Stufe der Tonleiter der Dominante), im Gefährten zu.

2.)
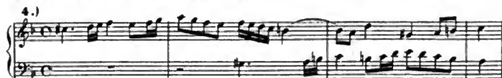


Hier fängt der Nachsatz mit der Terz des Hauptons an. Die zweite und dritte Note des Führers *g - c*, die im Gefährten auf umgekehrte Art mit *c - g* beantwortet werden müssen, erfordern diese Terz (3te Stufe) *e* im Gefährten voraus.

3.)



Mit diesem Beispiel geht es wie mit dem vorigen.

4.)
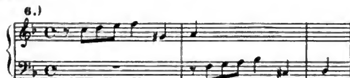


Jn diesem Beispiele bleibt der Führer ganz im Hauptton; diesem zu Folge bleibt der Gefährte durchaus in der Tonart der Dominant.

5.)



Wie das erste und zweite Beispiel, wo die Anfangsnote des Gefährten von dem folgenden Sprunge zum voraus bestim̃t wird.

6.)



Hätte man hier den Gefährten folgendermassen machen wollen: so wäre die Melodie sehr unkenntlich geworden;

hätte gar nichts getaugt;

hätte die Melodie in eine fremde Tonart geführt.

Es bleibt also nichts übrig, als den Gefährten mit der Terz des递Tones (mit der 3ten Stufe) anzufangen, und stufenweise bis zum ♭ aufwärts zu gehen, und hernach den Septsprung zu machen.

D. & C. No. 7229. A.

Neunter Abschnitt.

Fugensätze nach den alten Tonarten.

§1.

Wir könnten dieses Abschnittes überhoben seyn, wenn nicht in der Kirche, sowohl bei Protestanten als Katholiken, noch gewisse Lieder und Gesänge vorhanden wären, die aus diesen alten Tonarten gesetzt sind, und die folglich darnach ausgeübt werden müssen, ingleichen, wenn sich nicht in den Ausarbeitungen unsrer Vorfahren, die nach diesen Tonarten schrieben, fast auf allen Seiten Beispiele fänden, wo die Einrichtung des Gefährten nicht nach jetziger Art eingerichtet zu seyn, und folglich unsern Lehren zu widersprechen scheint. Da aber diese alten Tonarten den Lesern vielleicht nicht bekannt seyn möchten: so wollen wir sie zuvörderst erklären, bevor wir zeigen, wie der Gefährte darin eingerichtet werden müsse.

Die Lage der beiden halben Töne, die ausser den fünf ganzen Tönen in der Octave einer Tonart (in der Tonleiter) vorhanden seyn müssen, wenn ein Gesang bequem fortgeführt, und die Fortschreitung der Intervalle darin nicht unnatürlich werden soll, war bei den Alten noch nicht in die beiden grossen und kleinen Tonarten (in *Dur* und *Moll*), deren man sich heut zu Tage bedient, eingeschränkt. Sie erkannten so viele Tonarten, als sie unterschiedne Lagen dieser beiden halben Töne entdeckten, der des vollkommen harmonischen Dreiklanges natürlicher Weise, das ist, ohne Hülfe des Versetzungszeichen, fähig war. Da die sechs ersten Töne in der Musik, *c*, *d*, *e*, *f*, *g* und *a* dieses vollkommen harmonischen Dreiklanges fähig sind, und in der natürlichen Fortschreitung der Intervalle die beiden halben Töne auf sechserlei Art innerhalb des Umfanges ihrer Octave zu stehen kommen: so erkannten sie daher sechs Tonarten, als:

1^{stens} Die in *C*, nämlich: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), wo die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und der siebenten und achten Stufe vorkommen.

2^{tens} Die in *D*, nämlich: *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), wo die beiden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und der sechsten und siebenten Stufe liegen.

3^{tens} Die in *E*, nämlich: *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), wo die beiden halben Töne zwischen der ersten und zweiten, und der fünften und sechsten Stufe liegen.

4^{tens} Die in *F*, nämlich: *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), wo die beiden halben Töne zwischen der vierten und fünften, und siebenten und achten Stufe vorkommen.

5^{tens} Die in *G*, nämlich: *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), wo die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen.

6^{tens} Die in *A*, nämlich: *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), wo die beiden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und der fünften und sechsten Stufe vorkommen.

Obgleich in der Octave *h* die zwei halben Töne noch an andern Stellen erscheinen, so wurde sie doch, als ein, wegen der unvollkommenen Quinte (*f* zu *h*), des vollkommenen harmonischen Dreiklanges unfähigen Ton, übergangen.

§2.

Jede Octave von diesen Tonarten kann nun auf zweierlei Weise getheilt werden, harmonisch und arithmetisch. Mittelst der harmonischen Theilung der Octave komt die Dominante allezeit in der Mitte zu stehen, und macht gegen den untersten Ton (gegen die erste Stufe oder Tonika) eine Quinte, und der oberste Ton (die achte Stufe oder die Octave der Tonika) macht gegen sie (gegen die Dominante) eine Quarte aus. Mittelst der arithmetischen Theilung aber komt die Dominante an den beiden äussersten Enden, und die Haupttonsnote (die Tonika) in der Mitte zu stehen, und da macht diese letztere

gegen den untersten Ton (d.i. gegen die untere Dominante) eine Quarte, und der oberste Ton (der die Octav des untern, also abermahl Dominant ist) macht gegen sie (gegen die Tonika) eine Quinte.
Aus dieser doppelten Theilung der Octave entstehen also zwei verschiedene Leitern, und also zwei, der Gattung nach verschiedene Tonarten, wovon diejenige, die durch die harmonische Theilung entsteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Gesang mehr in der Höhe als in der Tiefe schwebt, und nicht bis zu der unter der Tonika befindlichen Dominant, die um eine Quart tiefer steht, herabsteigt, eine selbstständige oder Haupttonart, *modus authenticus, primarius, principalis, dux, dominus, etc.* genannt wird. Diejenige Tonart hingegen, die durch die arithmetische Theilung entsteht, oder deutlicher zu reden, diejenige, wo der Gesang mehr in der Tiefe als in der Höhe schwebt, und die um eine Quarte tiefer als die Hauptttonsnote liegende Dominante erreicht, heisst eine entlehnte, hergeleitete, abstammende oder Nebentonart, *modus plagius* oder *plagalis, secundarius, minus principalis, comes* oder *serous, remissus, inversus etc.*

§ 3.

Daher entstehen nun sechs Haupt= und sechs Nebentonarten, und da man nach vielem Streiten darüber endlich eins geworden ist, in der Ordnung derselben von der authentischen Tonart in *D* anzufangen, beiderlei Gattungen aber nach gewissen griechischen Landschaften, wo diese oder jene vorzüglich ausgeübt worden seyn soll, einen Beynamen erhalten haben, so folgen diese Haupt= und Nebentonarten mit ihren Benennungen in nachstehender Ordnung auf einander:

a) Die sechs Haupttonarten.

		Tonika.		Dominant.		Tonika.
1tens Die Dorische, *modus Dorius*,	in der Octave	*D*,	*e*, *f*, *g*,	*A*,	*h*, *c*,	*D*.
2tens Die Phrygische, *modus Phrygius*.	in der Octave	*E*,	*f*, *g*, *a*,	*H*.	*c*, *d*,	*E*.
3tens Die Lydische, *modus Lydius*.	in der Octave	*F*.	*g*, *a*, *h*.	*C*.	*d*, *e*.	*F*.
4tens Die Myxolydische, *modus Myxolydius*,	in der Octave	*G*,	*a*, *h*, *c*,	*D*.	*e*, *f*.	*G*.
5tens Die Aeolische, *modus Aeolius*.	in der Octave	*A*,	*h*, *c*, *d*,	*E*.	*f*, *g*.	*A*.
6tens Die Jonische, *modus Jonicus*.	in der Octave	*C*,	*d*, *e*, *f*,	*G*,	*a*, *h*.	*C*.

b) Die sechs Nebentonarten.

	Dominant.		Tonika.		Dominant.
1tens Die Unterdorische, *modus sub-* oder *hypodorius* in der aus der dorischen Haupttonleiter entlehnten Octave:	*A*,	*h*, *c*,	*D*.	*e*, *f*, *g*.	*A*.
2tens Die Unterphrygische, *modus Hypophrygius*, in der aus der phrygischen Haupttonart (Leiter) entlehnten Octave:	*H*,	*c*, *d*,	*E*.	*f*, *g*, *a*.	*H*.
3tens Die Unterlydische, *modus Hypolydius*, in der aus der lydischen Haupttonart entlehnten Octave:	*C*,	*d*, *e*,	*F*.	*g*, *a*, *h*.	*C*.
4tens Die Untermixolydische, *modus Hypomixolydius*, in der aus der mixolydischen Haupttonart entlehnten Octave:	*D*.	*e*, *f*.	*G*.	*a*, *h*, *c*.	*D*.
5tens Die Unteräolische, *modus Hypoaeolius*, in der aus der äolischen Haupttonart entlehnten Octave:	*E*,	*f*, *g*.	*A*.	*h*, *c*, *d*.	*E*.
6tens Die Unterjonische, *modus Hypojonicus*, in der aus der jonischen Haupttonart entlehnten Octave:	*G*,	*a*, *h*.	*C*.	*d*, *e*, *f*.	*G*.

Um die Ordnung und die Benennung dieser Tonarten desto leichter zu behalten, hat man folgenden Vers: *Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Jonicusque.*

Den vorher erklärten Tönen (Tonarten) fügen einige noch folgende zwei unächte, *spurius, nothos* oder *illegitimos*, bey. den überäolischen, *hyperaeolium*, und den überphrygischen, *hyperphrygium*.
Der überäolische besteht aus der Octave: *h, c, d, e, f, g, a, h*.
Der überphrygische, als ein Nebenton des vorigen, besteht aus der Octave: *f, g, a, h, c, d, e, f*.
Weil aber das *f* in dem ersten Tone (in der ersten dieser beiden Leitern) eine unvollkommene Quint gegen den Hauptton (*h*) macht, und folglich keine herrschende (keine Dominant) darin vorhanden ist, in dem andern Tone (in der zweiten dieser beiden Leitern) aber diese unvollkommene Quinte durch die Umkehrung zu einer übermässigen Quarte wird, so sind diese beiden Tonarten beständig verworfen worden.
Es haben zwar Einige in den Gedanken gestanden, als könnte dem auf folgende Art abgeholfen werden: man sollte nämlich in der überäolischen ein *fis* statt des *f* nehmen, oder, mit Beybehaltung des *f*, die Hauptsaite *h* in ein ♭ verwandeln, folgendergestalt: *h, c, d, e, fis, g, a, h* oder ♭, *c, d, e, f, g, a*, ♭. Man sieht aber leicht, dass dadurch keine neuen Tonarten zum Vorschein kommen, sondern im ersten Falle, wo sich die halben Töne zwischen der ersten und zweiten und zwischen der fünften und sechsten Stufe finden, eine versetzte phrygische, und im zweiten Falle, wo sich die halben Töne zwischen der vierten und fünften und zwischen der siebenten und achten Stufe finden, eine versetzte lydische Tonart entsteht. Die Nebentonarten von beiden müssen folglich ebenfalls eine versetzte unterphrygische, und versetzte unterlydische seyn.

§ 4.

Es ist aber nicht nöthig, bei diesen alten Tonarten auf den Unterschied derselben in die authentischen und plagalischen Acht zu haben. Der Gesang ist öfters so beschaffen, dass man nicht entscheiden kann, ob er zur Haupt- oder zur Nebengattung gehört, indem er in alle beide gleich viel ausschweift. Daher koṁt der Name einer vermischten Tonart, *modus mixtus*. Es beziehen sich ferner alle beiden Gattungen, als *modi correlativi* oder verwandte Tonarten, auf einen und denselben Hauptton, und haben eben die halben Töne, eben die Wiederschläge, Ausweichungen und Schlussclauseln.

§ 5.

Jede Tonart, sowohl die authentische als die plagalische, kann mittelst der Versetzungszeichen in elf andern Tönen nachgeahmt werden. Daher koṁt der Unterschied zwischen den eigentlichen oder natürlichen, und den uneigentlichen, versetzten oder erdichteten Tonarten, *inter modos naturales* oder *proprios*, und *modos impropios, transpositos* oder *fictos*. So wie es nun zwölf eigentliche (alte) Tonarten giebt, sechs authentische und sechs plagalische, so giebt es folglich hundert zwey und dreissig versetzte Tonarten, sechs und sechzig authentische und eben so viel plagalische. Werden zu diesen hundert und zwei und dreissig versetzten Tonarten die (zwölf) eigentlichen mitgezählt, so hat man überhaupt hundert und vier und vierzig alte Tonarten gegen die vier und zwanzig Tonarten jetziger Zeit.
Es ist bei dieser Gelegenheit zu merken, dass, wenn eine versetzte Tonart wieder in ihre natürliche Tonart zurückversetzt wird, dieses eine *reductio modi* heisst. Solche Zurückversetzung aber geschieht darum, dass man sehe, ob die versetzte Tonart nach den Gesetzen seiner ursprünglichen Tonart ausgeübt worden sey.

§ 6.

Da einige Tonarten, z. B. die mixolydische und unterjonische, die äolische und unterdorische, u. s. w., einerley zu seyn scheinen, indem sie die beiden halben Töne auf eben denselben Stufen haben, so hat man, um die Tonart genau zu bestimmen, und eine von der andern zu unterscheiden, auf die Modulation, den Anfang, die Schlussclauseln und besonders auf die Hauptschlussnote zu sehen, nach dem Sprichworte: *In fine videtur, cujus toni*.

§ 7.

Wenn ein Gesang die Schranken der Octave überschreitet, so wird die **Tonart** eine **übermässige Tonart**, *modus excedens*, genannt. Erreicht er aber die Octave nicht, wenn er nämlich nicht über die 6te Stufe, oder nicht unter die 3te Stufe geht, so heisst die Tonart eine **unvollständige** oder **unvollkommene Tonart**, *modus neutralis. imperfectus, incompletus.* Hat der Gesang einen ungewöhnlichen Schluss, und endigt nicht mit dem rechten Ton, so heisst die Tonart eine **abweichende** oder **anomalische Tonart**, *modus peregrinis. irregularis. anomalicus.* (Es scheint wirklich, dass man die alten Tonarten schon desswegen aus dem Gebrauch brachte, weil man nie klug daraus werden konnte.)

§ 8.

Die vier ersten authentischen unter den jetzt erklärten Tonarten, nämlich die dorische, phrygische, lydische und mixolydische, erwählte der mailändische (heilige) Bischof *Ambrosius* um das Jahr Christi 370., um darnach den sogenannten Choralgesang zu verfertigen. Daher kommt es, dass derselbe noch oft der **ambrosianische Gesang**, *cantus Ambrosianus* überhaupt genannt wird, wiewohl man heutiges Tages besonders das *Te Deum laudamus* insgemein darunter versteht. Pabst **Gregorius der Grosse** aber, der ein grosser Liebhaber und Kenner der Musik war, liess denselben ungefähr gegen das Jahr Christi 600. nicht allein verbessern, sondern noch mit den vier ersten plagalischen Tonarten, der unterdorischen, unterphrygischen, unterlydischen und untermixolydischen vermehren. Darum wird der Choralgesang in der römischen Kirche noch öfter der **gregorianische Gesang**, *cantus Gregorianus*, sonst aber *cantus firmus, ecclesiasticus, romanus, planus, choralis, monodicus, etc.* genannt.

§ 9.

Diese vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten sollten nun die Richtschnur der sogenannten **acht Kirchentöne** seyn. Es sind aber hernach durch Missbrauch Veränderungen mit einigen Tonarten vorgegangen, wie aus folgender Darstellung zu sehen ist:

Der **erste Ton** geht aus dem *D*, und ist völlig dorischer Tonart.

Der **zweite Ton** ist ebenfalls dorischer Tonart, wird aber insgemein ins *G* mit der **kleinen Terz** (*G-moll*, aber nur ein ♭ vorgezeichnet) versetzt.

Der **dritte Ton** soll aus dem *E* und folglich phrygischer Tonart seyn. Es wird aber dafür die äolische Tonart ausgeübt, und folglich das *A* mit der kleinen Terz (*A-moll*) gebraucht.

Der **vierte Ton** ist die eigentliche **phrygische Tonart** in *E*.

Der **fünfte Ton** sollte die lydische Tonart in *F* seyn. Sie wird aber insgemein in den Ton *C* übersetzt, und darin völlig wie die **jonische** angewendet.

Der **sechste Ton** ist die eigentliche **lydische Tonart** in *F*, wiewohl sich das ♭ schon vor langer Zeit darin eingeschlichen hat, und folglich dieser Ton wie unser heutiges *F-dur* behandelt wird.

Der **siebente Ton** soll in der mixolydischen Tonart *G* seyn. Sie wird aber in den Ton *D* mit der grossen Terz versetzt, und damit wie mit unserm heutigen *D-dur* verfahren.

Der **achte Ton** ist die eigentliche mixolydische Tonart in *G*, wiewohl er hin und wieder gänzlich wie die jonische Tonart *C* und folglich wie unser heutiges *G-dur* behandelt wird.

Nach diesen acht Kirchentönen sind die Orgelstücke des *Eberlin, Muffat, Dandrieu, Boivin, le Beque*, und vielen andern, eingerichtet.

Wir wollen jetzt einige Fugensätze nach diesen alten Tonarten, der Reihe nach untersuchen. In dem Artikel von der Ausweichung und den Schlusssätzen wird das, was in Ansehung dieser Tonarten hiervon zu wissen nöthig ist, vorgetragen werden.

I. Fugensätze in der Tonart D.

(Dorische und unterdorische Tonart.)

Diese Tonart ist in Ansehung der Sexte (6ten Stufe) sowohl von der äolischen als von unserm heutigen *D-moll* unterschieden, indem sie in diesen beiden letzten Tönen (Tonarten) klein, in der dorischen aber gross ist (das heisst, indem die 6te Stufe gegen die erste, oder Tonica, in der äolischen Leiter und im *D-moll* eine kleine, in der dorischen aber eine grosse Sext bildet.) Wiewohl nun bei vielen Kirchencomponisten heutiger Zeit dieser Unterschied aufgehoben zu seyn scheint, indem sie aus dem ordentlichen *D-moll* setzen, das ♭ in die Vorzeichnung bringen und doch *primi toni* dabei schreiben, so muss man doch, wenn man regelmässig verfahren, und wider die Gesetze der alten Tonarten nicht sündigen will, zum wenigsten in dem Hauptsatze zu einer Fuge und dessen Antwort diesen Unterschied ausdrücklich beobachten. Ein anderes ist, wenn in der Mitte des Stückes ein ♭, um desto bequemer zu moduliren, ein *gis* wegen der Modulation in *a*, ein *cis* als der Unterhalbton des Hapttons u.s.w. gebraucht wird. z.B.

1.) *ANONYM.*

Alle Intervallen sind hier im Führer in der natürlichen Tonleiter enthalten, und werden im Gefährten, nachdem der Sprung vom Hauptton in die Dominant mit dem Sprunge von der Dominant in den Hauptton gehörig beantwortet wurde, mit völlig ähnlicher Melodie nachgemacht.

2.) *ANONYM.*
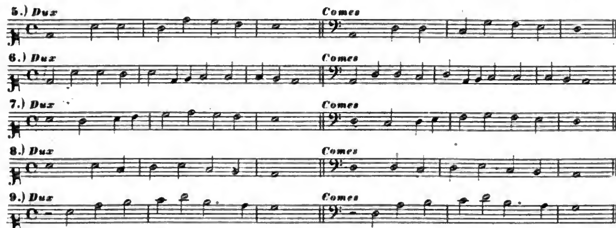
Der Gefährte tritt hier, noch ehe der Führer schliesst, welches erst zum Anfang des dritten Takts auf der Dominante *a* geschieht, ein, und beantwortet nach geschehenem gehörigen Anfange (wie im vorigen Beispiele) alles von Note zu Note.

3.) *SPIESS.*

Weil der Gefährte mit dem Haupttone *d* anfangen muss (weil der Führer mit der Dominant *a* begann), und nicht *e* dafür gebraucht werden kann, so wird der Terzsprung des Führers *a-f* beim Gefährten in die Secundfortschreitung *d-e* verwandelt. Noch ist hier die Veränderung der anfangenden Note in Ansehung der Geltung zu bemerken.



Jst von Note zu Note in die Tonart der Dominant übersetzt.



Alle diese Beispiele sind Kirchengesänge. Bei dem 9ten Beispiele ist zu merken, dass der Führer daselbst mit *c* schliesst, welches *c* hier eine Hauptttonsnote (indem hier also eine Ausweichung in die jonische Tonart, in unser heutiges *C-dur* Statt findet) und nicht die Terz von der Dominante *a* macht. Sie wird (das *c* wird) desswegen mit der Quarte (mit der 4ten Stufe) des Hauptttons und nicht mit seiner Terz (nicht mit der 3ten Stufe) beantwortet (indem der Gefährte, der Ausweichung des Führers zu Folge, eine Ausweichung in die unterjonische Tonart, in die Dominant von *C-dur* zu machen hat.) Hätte es sollen mit der Terz (mit der 3ten Stufe) *f* geschehen, so hätte im Gefährten die Fortschreitung des Führers *e-f* mit *a-b*, um kein unharmonisches Verhältniss zu machen, beantwortet werden müssen. Da aber das *b* nicht in die Fugensätze der dorischen Tonart gehört, so fällt diese Einrichtung weg.

Hätte man den Gefährten folgendergestalt setzen wollen: [Comes] so wäre wieder zwischen dem *h* (des Gefährten) und dem *f* (des Führers) im zweiten Takt ein *mi* gegen *fa* geworden, nicht zu gedenken, wie viel der Gesang dabei verloren hätte. Es bleibt also keine andere Art, den Gefährten einzurichten übrig, als diejenige die oben angegeben wurde.

II. Fugensätze in der Tonart E.

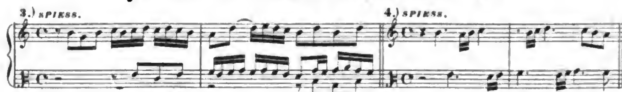
(Phrygische und unterphrygische Tonart.)

Diese Tonart pflegt von Vielen mit der plagalischen äolischen vermischt zu werden, nicht zu gedenken, dass sie von Vielen wie das heutige *E-moll* ausgeübt wird. Beides ist falsch, doch besonders die letzte Vermischung am meisten, indem das *fis* und *dis* hier gar nicht zu Hause ist, und in dem Lauf der Modulation in der Mitte eines Stückes nur selten erscheinen soll. Zwischen der plagalischen äolischen, und phrygischen ist noch dieser Unterschied, dass wenn sie auch auf e i n e Art anfangen, der Anfang des Wiederschlages in der phrygischen Tonart allzeit mit *e* und *h* (*e* als Tonika und *h* als Dominante) ordentlicher Weise geschehen muss, da dieses in der äolischen mit *e* und *a* (*e* als Dominant und *a* als Tonika) geschieht.

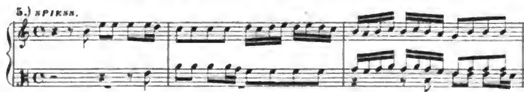


Der Gefährte, der mit der Dominant beginnt, folgt dem Führer von Note zu Note nach, und schliesst mit derselben (Dominant), so wie der Führer mit dem Haupttone endigt.
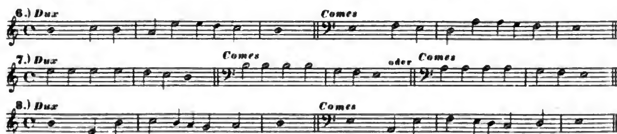




Bei diesen Beispielen ist in Ansehung des Gefährten nichts zu erinnern, indem keine Veränderung mit der Fortschreitung dabei vorgegangen ist. Man wird aber aus diesen Fugensätzen die Art und Eigenschaft der phrygischen Tonart kennen lernen. Das letztere Beispiel steht in Arsi und Thesi.
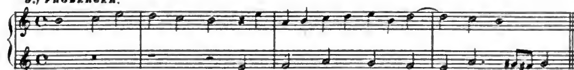


Da sonst in den andern Tonarten der Hauptton und die Dominant bei einem Sprunge in der Regel einander antworten müssen, so ist die phrygische Tonart dieser Regel nicht unterworfen, wie man aus diesem Beispiel sieht, wo der Sprung *h - e* (von der Dominant zur Tonika,) mit *e - a* (von der Tonika zur Unterdominant,) statt *e - h* (von der Tonika zur Oberdominant) beantwortet wird; genug, dass der Anfang des Wiederschlages mit *h* (im Führer) und *e* (im Gefährten) geschieht.



Diese drei Beispiele sind Kirchenlieder. Bei dem N° 7 ist zu erinnern, wie es von einigen, und darunter besonders von *Matheson* zur äolischen Tonart gerechnet wird. Der erste Gefährte ist hier nach der phrygischen, der zweite nach der äolischen Tonart eingerichtet.

9.) FROBERGER.



10.) FRESCOBALDI.



Hier wird der Führer vom Gefährten von Note zu Note nachgeahmt.

III. Fugensätze in der Tonart F.
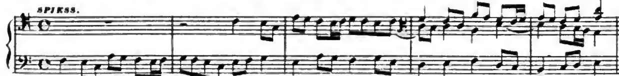
(Lydische und unterlydische Tonart.)

FROBERGER.



Sollte der Gefährte hier nach unserm heutigen *F-dur* eingerichtet werden, so müsste er folgendermassen gesetzt werden: [music] Man wird hieraus den Unterschied zwischen der jetztbenanten und der lydischen Tonart beurtheilen können.

SPIESS.



Nach unserm *F-dur* müsste der Gefährte dem Führer so antworten: [music]

IV. Fugensätze in der Tonart G.

(Mixolydische und untermixolydische Tonart.)

ANONYM.



Nach unserm heutigen *G-dur* müsste der Führer folgendermassen eingerichtet werden: [music] oder [music] So wie hierin die Melodie sich nach der Dominante hinwendet, so geht sie in der mixolydischen Tonart nach der Unterdominant c hin.

ANONYM.
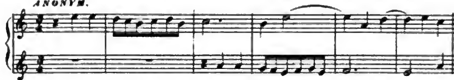


Hier müsste der Gefährte nach unserm *G-dur* so gesetzt werden: [music]



Das Thema schliesst auf der Dominante *D* (zu Anfang des zweiten Takts). Da nun diesem zu Folge der Gefährte mit dem Hauptton schliessen muss, so wird der Quartsprung (des Führers *g-d* beim Gefährten in den Quintsprung) *d-g* verändert.

V. Fugensätze in der Tonart A.

(Äolische und unteräolische Tonart.)



Nach unserm heutigen *A-moll* müsste der Gefährte also eingerichtet werden:
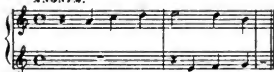


Hierauf würde ein kleiner Zusatz mit einer solchen Gegenharmonie gemacht, wodurch die Haupttonart wieder zum Vorschein käme, und wobey die dritte Stimme bequem eingeführt werden könnte. (Übrigens ist hier die alte Art vorzuziehen.)



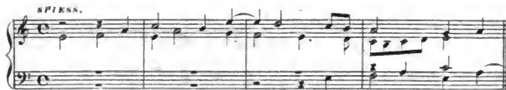
Hier würde der Gefährte nach dem *A-moll* so ausfallen:



Hier würde nach neuerer Art der Gefährte so ausfallen:



Der Gefährte könnte hier nach neuerer Art folgendermassen klingen:



Die anfangende Note wird in Ansehung ihrer Geltung beim Gefährten um die Hälfte verkleinert, und das Thema, das mit dem *e* im dritten Takt der anfangenden Stimme schliesst, nicht ganz in der Folgestimme der Melodie gemäss vollführt, sondern deswegen beim Schlusse etwas verändert, dass die dritte Stimme unvermerkt eintreten könne, welches so wenig ein Fehler ist, dass es vielmehr in allen ähnlichen Fällen Statt findet.
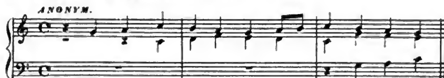
VI. Fugensätze in der Tonart C.

(Jonische und unterjonische Tonart.)



Der Gefährte sowohl als der Führer bleibt hier in der Modulation des Tones *C*, und es ist auch nicht möglich, ihn anders zu setzen, wenn man den Schlusspunkt auf die Note *g* im Anfang des zweiten Taktes setzen will. Verlängert man aber den Satz, und setzt den Schluss auf die Note *e*, als die Mediante (die dritte Stufe) zum Anfang des dritten Takts: so würde der Gefährte nach der alten jonischen Tonart ausfallen, wie folgt: nach unserer heutigen Art aber besser auf folgende Weise:
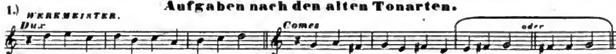
Bei dieser letztern Einrichtung ist der halbe Ton *e-f* (im Führer) mit *h-c* und folglich regelmässiger als dort mit dem ganzen Ton *a-h* beantwortet worden. Dadurch geschieht es zwar, dass der Dominante *g* die Note *d* als die Secunde des Haupttons (als die zweite Stufe) entgegengesetzt wird. Es ist aber schon oben gesagt worden, wie dieses in der Mitte eines Fugensatzes stets, der Ähnlichkeit der Melodie wegen, geschehen kann.



Hier fängt der Fugensatz mit dem eigentlichen Gefährten an, und der Führer giebt darauf den Gefährten ab. In solcher Art von Sätzen ist es im̃er einerley, mit welchem von beiden man die Fuge beginnt.
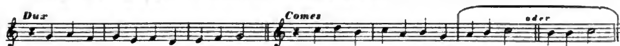
Aufgaben nach den alten Tonarten.

1.)
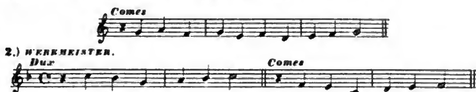


Der Augenschein giebt es, dass das hier befindliche Beispiel völlig nach dem *G-dur* eingerichtet ist, und desswegen nicht aus der mixolydischen Tonart *G* seyn kann, weil die Intervalle des

Gefährten mit Hülfe der Versetzungszeichen den Intervallen des Führers ähnlich gemacht sind. Gleichwohl soll dieses Beispiel eine alte Tonart vorstellen, und da es keine eigentliche oder natürliche Tonart ist, so muss es eine uneigentliche oder versetzte Tonart seyn. Es muss also diese Tonart zurückversetzt (*reducirt*) werden. Hier fragt sich nun, aus was für einer versetzten Tonart? (*cujusnam modi ficti?*) Da das erste Kreuz in der Vorzeichnung der Töne bekanntlich auf *f* fällt, und dieses in *G-dur* geschieht, keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Kreuze, als die in *C*, vor der in *G* vorhergeht, worin das in dieser letztern vorhandene *fis* durch das *h* vorgestellt wird: so sieht man, dass, wenn das besagte Beispiel ins *C* und also eine Quinte zurückversetzt wird, nämlich:



dann alle Intervalle natürlich werden, das Beispiel folglich aus der versetzten jonischen Tonart (*Jonici ficti*) ist. Sollte dasselbe aus der eigentlichen mixolydischen Tonart *G* seyn (*Mixolydii regularis*): so müsste der Gefährte so eingerichtet werden:



Man sieht schon aus der Vorzeichnung, worin ein ♭ befindlich ist, dass dieses Beispiel nicht aus der lydischen Tonart *F* seyn kann, sondern aus unserm ordentlichen *F-dur* ist. Soll es also eine alte Tonart seyn, so muss es reducirt werden. Da nun das erste ♭ in der Vorzeichnung der Töne bekanntlich auf *h* fällt, und dieses in *F-dur* ist; keine andere harte Tonart aber in der Ordnung der Been, als die in *C*, vor der in *F* vorhergeht, in welcher das hierin befindliche ♭ durch das *f* vorgestellt wird: so sieht man dass, wenn dieses Beispiel in *C*, und also eine Quarte zurückversetzt wird,

nämlich: 

alle Intervalle natürlich werden, das Beispiel folglich aus der versetzten jonischen Tonart (*Jonici transpositi*) und *pro modo Lydio* unregelmässig ist. Sollte es aus der eigentlichen lydischen Tonart seyn, so müsste das ♭ aus der Vorzeichnung (bei dem 2ten Beispiele) weggenommen, und der Gefährte zum Führer, der Führer aber zum Gefährten gemacht werden. Wenn der Führer dann folgendermassen gienge: so könnte der Gefährte, anstatt auch folgendermassen gesetzt werden: Wird dieses Beispiel aber auf folgende Art gesetzt:



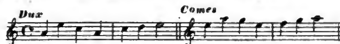
so entsteht daraus eine versetzte mixolydische Tonart, wie man hier sehen kann:



3.) WERKMEISTER.



Es fragt sich, aus was für einer alten Tonart dieses Beispiel gesetzt ist. Aus der dorischen ist es nicht, wie man aus dem im Gefährten befindlichen ♭ sogleich sieht. Da die Tonleiter *D* aber hier gleichwohl vorhanden ist, und das ♭ darin die sechste Stufe und folglich gegen die fünfte Stufe *a* einen halben Ton macht, so muss man bei der Reduction eine Tonleiter erwählen, in welcher sich zwischen der fünften und sechsten Stufe ein solcher halber Ton befindet. Dieser halbe Ton findet sich in der äolischen Tonart *A* zwischen *e* und *f* (als 5te und 6te Stufe). Folglich ist dies Beispiel in der versetzten äolischen Tonart, wie hier zu sehen ist:



Sollte es in der eigentlichen dorischen Tonart seyn, so müsste der Gefährte folgendermassen eingerichtet werden:



4.) SPIESS.



Dieses Beispiel ist ebenfalls für die dorische Tonart, wegen des im Gefährten vorkommenden ♭, unregelmässig. Man reducirt dasselbe, wie das vorhergehende Beispiel, und da findet man, dass es zur äolischen Tonart gehört, wie hier zu sehen:



Sollte es in der dorischen Tonart seyn, so müsste der Gefährte folgendermassen eingerichtet werden:



5.) SPIESS.



Dieses Beispiel ist nach unserm heutigen *G-dur* völlig recht, aber nach der mixolydischen Tonart in *G* ist es falsch, und der Gefährte müsste darin folgendermassen zu stehen kommen:



Bei der Reduction, da es eine Quinte zurückversetzt wird, findet sich, dass dieses Beispiel aus der jonischen Tonart versetzt, das ist: *Jonici ficti* ist, nämlich:





Nach unserm heutigen *A-moll* ist hier sowohl der Gefährte als der Führer richtig; nicht aber nach der äolischen Tonart. Wollte man den Gefährten so einrichten: so ist derselbe darum falsch, weil die Schlussnote (des Führers) *a* mit der Dominante *e* beantwortet werden muss. Folgender Gefährte taugt auch nicht, *a)* weil ohne Noth ein *mi* gegen *fa* gemacht wird, *b)* weil der Führer bei diesem Beispiele mit einer vollkommenen Schlussclausel endigt. Man muss also sehen, in was für eine Tonart dieser Satz eigentlich gehört, und das ist die dorische Tonart, wie man aus folgender Vorstellung sehen wird.



In unserm vorhabenden (6ten) Beispiele findet also eine versetzte dorische Tonart Statt, nach dieser muss in der weitern Ausübung dieses Satzes verfahren werden. Man erkennt aber hieraus, wie der Prior *SPIESS* ganz recht sagt," dass sich nicht ein jedes Thema, nach den Gesetzen der Alten, auf jede alte musikalische Tonart schickt. Man muss dasselbe der Octave (Tonart), für die man setzt, gemäss und bequem machen.



In diesem Beispiel, wo laut der Vorzeichnung, ausser *f* und *c*, die durch ein Kreuz erhöht sind, alle Intervalle natürlich bleiben, und wo folglich die Tonleiter so fortgeht:

h, cis, d, e, fis, g, a, h.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

sieht man, dass die beiden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und fünften und sechsten Stufe liegen. Da diese halben Töne in keiner andern natürlichen (alten) Scala, als in der äolischen, auf diese Art liegen, so stellt dies Beispiel nichts anders, als eine versetzte äolische Tonart vor, wie hier zu sehen:



Steht es aber so geschrieben:



wo die mit drei Kreuzen versehene Tonleiter: *h, cis, d, e, fis, gis, a.* folgende natürliche Tonleiter ausmacht: *d, e, f, g, a, h, c, d.* so gehört es zur dorischen Tonart, wie man hier sehen wird:



So viel von Fugensätzen nach den alten Tonarten. (die wenigstens geschichtlich von besonderem Interesse sind.)

Zehnter Abschnitt.

Chromatische Fugensätze.

§ 1.

Es giebt dreierley Arten der Fortschreitung der Jntervalle zur Führung eines Gesanges, die diatonische, chromatische und enharmonische.
Diatonisch heisst diejenige Fortschreitung, die dem ordentlichen Auf- und Absteigen der fünf ganzen und zwei halben Töne in einer Octave gemäss geschieht, diese Octave mag nun aus den sieben sogenañten natürlichen Tönen bestehen, oder diese sieben Töne mögen mittelst der Versetzungszeichen (♯ oder ♭) auf eine ähnliche Art in einer andern Tonleiter hervorgebracht seyn.
Wenn diese diatonische Fortschreitung durch halbe, aus einer fremden Tonleiter entlehnte und in die Tonleiter des Haupttons nicht gehörige Töne unterbrochen wird, so heisst dies eine chromatische Fortschreitung.
Sowohl der diatonischen als der chromatischen Fortschreitung ist die enharmonische, d.i. eine solche Fortschreitung entgegengesetzt, in welcher ein und derselbe Ton unter zweierley Zeichen vorgestellt, und dadurch der Sitz seiner Harmonie geändert und in eine andere Tonleiter hinverlegt wird. Hiervon wird im Artikel von der Tonwechslung mehr gesagt werden.

§ 2.

Wenn nun ein solcher Fugensatz, wo der Gesang aus einer diatonischen Fortschreitung der Jntervalle zusammengesetzt ist, ein diatonischer Fugensatz heisst: so nennen wir denjenigen Fugensatz einen chromatischen, worin diese diatonische Fortschreitung durch halbe Töne unterbrochen ist. Alle bisherige Beispiele von Fugensätzen sind diatonisch gewesen. Wir wollen jetzt einige chromatische hinzufügen.

§ 3.

Die chromatische Fortschreitung findet nicht allein in der weichen Tonart Statt, wie ein gewisser berühmter Lehrer der Musik behaupten will, (wiewohl es wahr ist, dass sie am meisten darin gebraucht wird;) sondern auch in der harten Tonart. Da in diatonischen Fugensätzen allzeit nur entweder in der Tonart des Haupttons oder der Dominante modulirt wird: so kommen dagegen in chromatischen Fugensätzen verschiedene Tonarten nacheinander zum Vorschein, und deswegen pflegt man insgemein einen chromatischen Satz zu erwählen, wenn man von seiner Wissenschaft in der Harmonie eine Probe ablegen will.

§ 4.

Um den Gefährten zu einem chromatischen Satze zu finden, muss man diesen zuvörderst durch Wegwerfung der Versetzungszeichen (vielmehr durch Wegwerfung der leiterfremden Töne) in einen diatonischen verwandeln. Hernach sucht man nach vorhingegebner Anleitung den Gefährten in einer ähnlichen diatonischen Fortschreitung dazu; ist dieses geschehen, so setzt man im Führer die Versetzungszeichen (die leiterfremden Töne) wieder zu, und ahmt diese in der Leiter des Gefährten auf ähnliche Art nach. Zum Beispiel geben wir folgenden chromatischen Satz in *A-moll*.



Hier finden sich zwei halbe Töne, die der Tonleiter *A-moll* uneigen sind, das *cis* gegen *c*, und das *dis* gegen *d*. Wirft man diese beiden halben (leiterfremden) Töne weg, so bleibt folgender Grundgesang in diatonischer Fortschreitung übrig:



Dieser würde nun entweder nach unsrer heutigen Art mit



oder nach der alten äolischen Art natürlicher mit



beantwortet. Nun setze man die beiden Sätze folgendergestalt einander gegenüber:





Da nun der erste chromatische halbe Ton im Führer auf die Stufe *c* und der andere auf die Stufe *d* fällt, so ahmt man im Gefährten diese beiden halben Töne auf denjenigen Stufen die hierin das *c* und *d* beantworten, auf eine ähnliche Art nach. Diese Stufen sind das *f* und *g* im Gefährten, und da kommen dann die beiden Sätze also gegeneinander zu stehen:



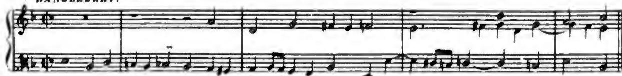


Auf diese Weise hat man es mit allen chromatischen Sätzen anzufangen, in was für einem Tone es sey, und ob die Jntervalle darin auf oder abwärts gehen. Sonst merke man noch bei Gelegenheit dieses Beispiels, dass, wenn die zweite Note *c* im Führer, die um eine Terz höher steht als die Anfangsnote *a*, eine Octave heruntergesetzt würde, folglich um eine Sexte tiefer als das *a* zu stehen käme, alsdann bei ähnlicher Heruntersetzung der zweiten Note *f* im Gefährten, der Sextsprung des Führers *a-c* beim Gefährten in einen Septsprung *e-f* sich verwandelt finden würde, so wie in folgendem Beispiel von *HÄNDEL*, (welches später etwas vollständiger erscheinen wird) der Septsprung des Führers *e-f* im Gefährten zum Sextsprung *a-c* gemacht ist.



Nun zur Betrachtung der nachstehenden Beispiele.

1.) *D'ANGLEBERT.*



Jn diesem Beispiele ist erstlich der beim Gefährten in den Quartsprung *d-g* veränderte Terzsprung des Führers *a-c* zu merken, wozu die zweite Note *d* im Gefährten, als womit die Dominant *a* zuvor regelmässig beantwortet wird, Anlass giebt. Denn hätte man statt diesem *d* ein *e* nehmen wollen: so wären alle Fortschreitungen des Gefährten den Fortschreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Die Strenge der Regeln hätte aber dabei gelitten. Nun scheint es zwar, als wenn statt der dritten Note *g* im Gefährten auch hätte ein *f* genommen, und derselbe folgendergestalt eingerichtet werden können:



So würde nämlich der Dominante *a*, womit der Führer schliesst, die Tonika *d*, den Regelngemäss geantwortet haben, statt dass hier diese Dominante *a* mit der zweiten Stufe *e* beantwortet wird. Allein so wäre der Gesang des Gefährten in die Tonleiter der Unterdominant, nämlich ins *G-moll* gerathen. Der Führer schliesst zwar mit der Dominante *a*, allein mit einem unvollkommnen aus der phrygischen Tonart entlehnten Schluss, der hier auf den Hauptton *d*, nicht aber auf die Tonleiter von *A-moll* sein Absehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart *A* versetzt werden sollte, so konnte dieser Schluss auf keiner andern, als der Note *e*, nachgemacht werden, als welche ihr Absehen auf *A-moll* hat, wenn dieses gleich in der Gegenharmonie nicht offenbar da steht. Die Eigenschaft der Tonart *A-moll* aber liegt darin, und ist sogleich zu entdecken, wenn man sich nur auf der Schlusspunktsnote *e* im Gefährten, zum Anfang des vierten Takts, die Harmonie *e-gis-h-d* (welche daselbst natürlicher Weise Statt finden muss) einbildet. Man hat diese Ausnahme von der Regel: dass der Hauptton und die Dominante allezeit auf der letzten Note einander antworten müssen, in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Will man diesen Fugensatz in das diatonische Geschlecht versetzen, so sieht derselbe folgendergestalt aus:



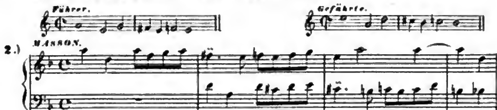
und gehört derselbe eigentlich in die äolische Tonart *A*, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:



Wie nun durch den Zusatz der chromatischen Töne dort der Satz folgendergestalt zu stehen kommt:



so sieht er in der äolischen Tonart auf nachstehende Art aus:



Hier ist das Chroma zwischen dem *fis* und *f* im Führer, und mit *cis* und *c* im Gefährten, der dorischen Tonart gemäss, beantwortet worden, wie man, wenn man die chromatischen Töne weglässt, und das Thema ins diatonische Geschlecht versetzt, folgendermassen sehen kann:

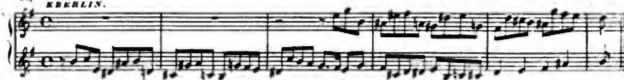


Wie der Satz nun im Führer mit der Secunde des Hapttons zum Anfange des dritten Takts schliesst: so schliesst der Gefährte mit der Secunde der Dominante zum Anfang des vierten Takts.



Da der Satz hier mit dem Hapttone beginnt, und nach seinen chromatischen Ausweichungen wieder in den Hauptton zurück kehrt und darin schliesst, so brauchte der Gefährte wie hier, nur von Note zu Note in die Dominante versetzt zu werden.
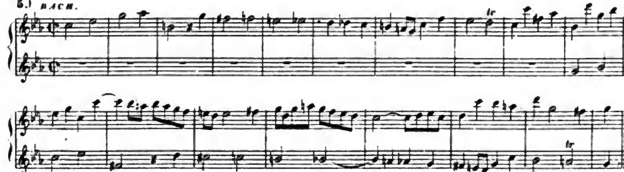
4.) KERKLIN.



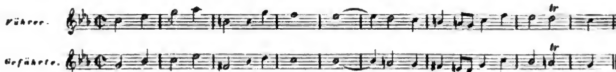
Es ist mit diesem Beispiele, wie mit dem vorigen, beschaffen; nur dass die Secundenfortschreitung, womit der Führer beginnt, beim Gefährten, der mit dem Hapttone, und nicht mit *fis* anfangen durfte, in einen Terzsprung zuvor verwandelt werden musste.
Jm diatonischen Geschlecht müsste dieser Satz so aussehen:



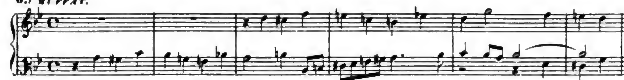
5.) BACH.



Auch in diesem Beispiele ist die Melodie des Führers im Gefährten ganz in die Tonart der Dominant versetzt worden, nur dass das *g* des Führers im zweiten Takte, mit *c* statt *d* beantwortet wurde.
Jm diatonischen Geschlechte würde dieser Satz so aussehen.



6.) MUFFAT.



Die im diatonischen Geschlecht diesem Beispiel zum Grunde liegenden Töne sind folgende:



Das Chroma brauchte also nur, wie hier, von Note zu Note nach Anweisung des Führers, im Gefährten beigefügt zu werden.

7.) KIRNBERGER.

Dux — Comes

Mit der Melodie sind hier im Nachsatze verschiedne nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht überschritten werden möchte. Die Secundfortschreitung des Führers, *c-d*, im zweiten Takte ist im Gefährten mit der Wiederholung des *g* beantwortet worden. Wäre hier nämlich die Fortschreitung nicht verkürzt worden, so wäre die Modulation des Gefährten ins *D-dur*, folglich in eine der Tonart *C* fremde Tonleiter gerathen, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Comes — u. s. w.

Hiedurch wäre zwar die völlige Ähnlichkeit der Melodie erhalten, aber ein wichtiger Fehler wider die Modulation, welcher nur in der Mitte einer Fuge zufälliger Weise geduldet werden kann, begangen worden. Diese mit der Melodie vorgenommene Veränderung zieht noch kurz vor dem Schlusse eine andere nach sich, wo nämlich aus der Secundfortschreitung des Führers *g-f* im Gefährten eine Wiederholung des Tones *c* wird, um den Gesang nach der Dominante hinlenken zu können.

8.) MUFFAT.

Dieses Beispiel gründet sich im diatonischen Geschlechte in der äolischen Tonart auf folgende Hauptnoten.

Führer. — Gefährte.

Da die Stufen *d-c* im Führer mit halben Tönen vermehrt werden, so geschieht dies im Gefährten auf ähnliche Art auf denjenigen Stufen, die dem *d-c* antworten. Diese Stufen sind nun *g-f*.

9.) KUHNAU.

Da der Führer nach einigen chromatischen Ausweichungen in den Hauptton zurückkehrt, so brauchte der Gefährte nur, nach geschehenem gehörigen Anfang, (welcher allein den Unterschied macht) alles von Note zu Note in die Tonart der Dominante zu versetzen.

10.) FUX.

Hier ist zum Schluss des Gefährten der Sprung vom *e* ins *a* zu merken, da nach der Regel bei Sprüngen die Dominante und Tonika eigentlich einander antworten müssen. Hätte diese Regel hier

beobachtet werden sollen, so hätte der Gefährte auf folgende Art erscheinen müssen.
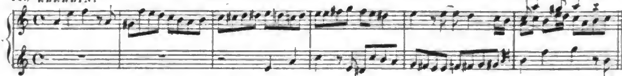


dadurch wäre die Melodie am Ende ohne Ursache entstellt worden; und da die Modulation auch mit dem *e* richtig bleibt, so braucht es dieser Veränderung nicht. Wäre der Gefährte auf folgende Art eingerichtet worden:



so wäre ebenfalls die Melodie ohne Ursache verändert worden, und der Gefährte hätte sich eher auf *G-moll* als auf *A-moll* bezogen. Es bleibt also dieser Sprung hier tadelfrei. (Denn es musste die Bassclausel des Führers nachgeahmt werden. Dieses gilt für alle ähnlichen Fälle.)

11.) *EBERLIN.*



Was in Ansehung der Veränderung der Melodie in den drei ersten Noten gesagt werden kann, das wird den Lesern schon aus den Abschnitten, wo nichts als diatonische Fortschreitungen vorkamen, bekannt seyn. Da sich der Gesang des Führers kurz vor dem Schlusse mittelst zwei chromatischer Jntervalle nach der Dominant hinlenkt; so wird an eben diesem Orte im Gefährten (im fünften Takte des Gefährten zwischen dem 3ten und 4ten Achttheile) die Fortschreitung verkürzt, damit derselbe sich mittelst zwei ähnlicher chromatischer Jntervalle nach dem Hauptton zurückbegeben könne.

12.) *HURLEBUSCH.*



Jst ein Beispiel einer engen Nachahmung. Das Chroma *cis - c - h -* ♭ wird im Gefährten nicht völlig nachgemacht, sondern abgebrochen, damit die darauf folgende Dominante *a* (im Führer) mit der Hauptnote *d* desto bequemer beantwortet werde. Dadurch entsteht zwar ein unharmonisches Verhältniss zwischen dem *h* aus dem fünften Takte des Führers und dem *f* aus dem sechsten Takte des Gefährten, (und in ebendenselben Takten zwischen dem ♭ des Führers und dem *e* des Gefährten.) Da die Tonarten aber auf diese Weise desto bequemer wieder vereinbaret werden, so ist hierauf nicht zu sehen.

13.) *HÄNDEL.*



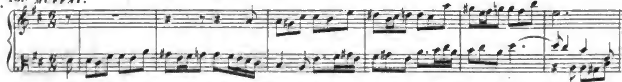
Der Sprung von der Dominante in deren Untersept wird im Gefährten durch den Sprung der Tonika in deren Untersext nachgemacht. Hätte der Gefährte den Septsprung nachmachen wollen, so hätte dieses mit *a-*♭ geschehen müssen, und dadurch wäre der Gesang ins *D-moll* gerathen, da er doch im *E-moll* sein musste. Man lese nach, was am Ende des § 4. in diesem Abschnitte hievon gesagt wurde.

14.) *KIRNBERGER.*
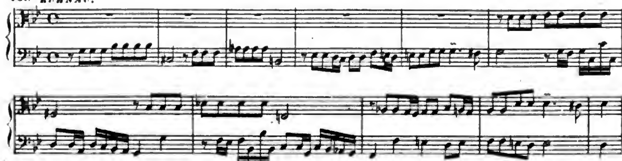


Das hier im Führer befindliche Chroma zwischen *fis* und *f* im zweiten Takte (wenn es ein wirkliches Chroma wäre; aber *fis* leitet in die Dominante *g*, und nach *g* ist das *f* wieder eine diatonische Fortschreitung die nach *C-dur* zurück lenkt.) verschwindet im Gefährten durch die Veränderung der Fortschreitung, da nämlich aus dem Septsprung des Führers *g-f* im Gefährten der Octavsprung *c-c* gemacht wird, damit die Melodie des Gefährten nach der Dominante einlenken könne.

15.) *MUFFAT.*



Bei diesem Beispiele ist nichts besonders zu merken, indem es von Note zu Note in die Tonart der Dominant versetzt ist, und auf der Terz derselben schliesst, so wie der Führer mit der Terz der Tonika schliesst.

16.) *KUHNAU.*



Der Terzsprung *g-♭*, womit der Führer beginnt, wird der Folge wegen, aus schon oben erklärten Ursachen in die Secundfortschreitung *d-es* beim Gefährten verwandelt, und beim Schlusse der Terzsprung *e-g* in den Quartsprung *a-d*, damit die Modulation der Dominante erhalten werden könne, verändert. Da nämlich der Gesang des Führers, ehe er seine chromatischen Ausweichungen macht, zum Schlusse des ersten und zum Anfang des zweiten Takts in der Modulation der Dominante ist, so musste der Gefährte diesen Gesang zuvörderst in der Haupttonart nachmachen. Dies konnte nicht ohne Veränderung der Fortschreitung zwischen den beiden ersten Noten geschehen. Das übrige darauf durfte nur nach Proportion bis auf die letztgedachte Veränderung am Schlusse transponirt werden. (Hätte aber der Führer den vierten und fünften Takt so gehabt: so würde der Gefährte weit besser passen. Man muss keine gute Antwort verlangen, wenn man schlecht gefragt hat.)

17.) *LEUTHARD.*



Jm diatonischen Geschlechte sieht dieser Satz so aus:



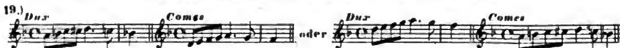
und ist eine versetzte äolische Tonart, *Aeolius fictus*. Da der Gefährte in der kleinern Hälfte der Octave (Tonleiter) ist, so musste sein Gesang, durch Veränderung der Secundfortschreitung *g-a* in die Wiederholung des Tones *d*, abgekürzt werden, um die gehörige Anzahl der Jntervalle heraus zubringen. Das Chroma war hernach leicht hinzuzufügen.

18.) LEUTHARD.



Es hat, wiewohl umgekehrt, mit diesem Beispiel eben die Bewandtniss, wie mit dem vorigen. Der Führer fängt in der kleinern Hälfte der Octave an; der Gefährte folgt in der grössern nach. Der Gesang dieses letztern musste also durch Veränderung der Secundfortschreitung *a*-♭ in den Terzsprung *d-f* erweitert werden, wenn die Dominante *a* hernach erreicht werden sollte.

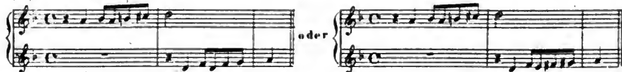
19.)



So wie im ersten dieser beiden Beispiele der Führer chromatisch ist, der Gefährte hingegen den Gesang diatonisch nachmacht, so fängt im zweiten Beispiel der Führer mit einer diatonischen Fortschreitung an, die der Gefährte dagegen in eine chromatische verwandelt, ungeachtet der Satz auch so heissen könnte:



20.)



Jn dem ersten Gefährten in diesem Beispiele ist der Gesang des Führers in Ansehung der Tonart, in dem andern in Ansehung der Melodie besser nachgeahmt worden. Beides lässt sich hören. Doch ist die letzte Art (in der neuern Zeit) besser.

21.) TELEMANN.



Wenn man sich statt der zweiten Note im Gefährten *h* ein *cis* vorstellt, so wird man finden, dass alles von Note zu Note in einer ähnlichen Fortschreitung und Melodie nachgemacht wurde. Das *cis* konnte nicht Statt finden, weil die Tonika und die Dominante bei Sprüngen einander ordentlicher Weise antworten müssen.

22.) FRESCOBALDI.



Damit das Chroma zwischen ♭ und *h* erreicht werden koñte, so musste zuvor die Secundfortschreitung des Führers *a*-♭ im Gefährten in den Terzsprung *d*-*f* verändert werden. Das übrige wird hernach nach Proportion transponirt.

23.) BACH.



Hätte man hier nicht die Secundfortschreitung des Führers *g*-*fis* im ersten Takte in den Terzsprung *d*-*h* verändern, sondern mit Beibehaltung dieser Fortschreitung alsdann den Gefährten auf folgende Art setzen wollen:



so hätte doch am Ende (auf viel ungeschicktere Weise) die Melodie durch Veränderung der Secundfortschreitung (des Führers) *d*-*cis* im zweiten Takte (am Ende) in den Terzsprung *a*-*fis* (im Gefährten) müssen unterbrochen werden. (Die erste Art des Gefährten hat unstreitig den Vorzug, nur möchte in harmonisch-melodischer Rücksicht noch besser seyn, wenn die drei ersten Noten statt *h*-*a*-*fis* entweder *h*-*ais*-*fis* oder *h*-*g*-*fis* hiessen.)

24.) FUX.



Hier ist alles sowohl in Ansehung der Tonart als der Melodie völlig im Gefährten nachgemacht, nur dass, der Bewegung wegen, die anfangende Note um die Hälfte verkleinert worden.

25.) FUX.



oder



Jn der Wahl der beiden Gefährten zu diesem Satze hält es FUX mit dem letzten, weil die Melodie darin nicht so sehr, als in dem ersten verändert, und das doppelte Chroma, das im Führer vorhanden ist, ebenfalls im Gefährten völlig ausgedrückt worden, da es im ersten nur einfach geschah. Jn allen solchen Sätzen, sie mögen diatonisch oder chromatisch seyn, wo der Hauptsatz mit der Art eines unvollkoṁnen Schlusses auf der Dominant endet, kann diese, wider die oben gegebene Regel, mit der Secunde des Haupttons (mit der 2ten Stufe), statt des Haupttons selber, beantwörtet werden, so wie wir öfters schon dergleichen Beispiele gehabt haben.

26.) MUFFAT.



Dieses ist aus der phrygischen Tonart, wo die Hauptnoten im diatonischen Geschlecht also aussehen:



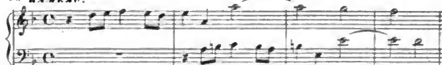
Nach unserm *E-moll* hätte der Gefährte, weil ein unvollkommner Schluss am Ende des Führers ist, auf folgende Art gesetzt werden können:



Eilfter Abschnitt.

Vermischte Fugensätze.
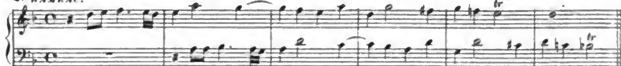
1.) RAMKAU.



Hier wird die Dominante *a* im zweiten Takte des Führers mit der Secunde (mit der zweiten Stufe der Haupttonleiter) *e* im dritten Takte des Gefährten beantwortet, wozu die völlige Versetzung des Fugensatzes in die Tonart der Dominante Gelegenheit gibt. (Was also im Führer 5te Stufe der *D-moll* Leiter war, wird im Gefährten 5te Stufe der Leiter *A-moll*, welche letztere mit der 2ten Stufe der *D-moll* Scala einerlei ist.)

Im folgenden Beispiele hingegen:

2.) RAMKAU.



wird eben diese Dominante *a* mit dem Hauptton *d* beantwortet, weil die Modulation im Gefährten anders eingerichtet ist. Beide Beispiele sind in der engen und dabei canonischen Nachahmung. Noch ist bei dem letzteren Beispiel die in die Wiederholung des nämlichen Tones veränderte Secundfortschreitung der beiden ersten Noten zu merken.

3.) RAMKAU.



Hier sind die Fugensätze völlig nach der jonischen Tonart eingerichtet. Nach dem heutigen *C-dur* hätte man ebenfalls den Gefährten folgendergestalt setzen können: 

Will man die 2te Stufe *d* mit der 2ten Stufe der Tonart der Dominante, nämlich mit *a* am Schlusse hier beantworten, anstatt es mit der Dominante *g* selbst zu thun, so gründet sich dies auf die Freyheiten, die man bei einer unvollkommnen Cadenz hat. Am besten wäre es bei diesem Satze, wie er gleich anfangs steht, wenn man den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten machte. Der Satz ist dann den Regeln des Führers gemässer, weil die Tonart gewisser angezeigt wird, indem man, wenn man denselben mit der Dominante *g* anfängt, wirklich nicht eher wissen kann, in was für einem Haupttone die Fuge eigentlich seyn soll, als bis die andere Stimme eintritt. Noch ist bei diesem Fugensatz zu bemerken, dass er, wider die Regel, auf einem falschen Takttheile, einem weiblichen Reime zu Gefallen schliesst.

4.) LEUTHARD.



Weil die Dominante *g* im zweiten Takte (des Führers) auf die Tonika *c* herabspringt, so könnte der Gefährte auch mit verkürzter Fortschreitung angefangen werden, nämlich:

 u. s. w.

Da der Führer aber vorher stufenweise nach der Dominante hinaufsteigt, so konnte eben dieses, weil es in der Mitte des Satzes ist, und um die Melodie ähnlicher zu machen, zumal da die Tonart nicht dabei leidet, von Note zu Note, wie oben, ebenfalls nachgemacht, und dadurch die Dominant mit der Secunde des Hauptons beantwortet werden. Es scheint auch dass die beiden Schlussnoten des Führers *h - g* mit *e - c* regelmässiger beantwortet werden könnten, wo der 4te und 5te Takt des Gefährten so heissen müssten:



Da aber bei der Antwort *fis - d* die Harmonie von *d - fis - a - c* verstanden wird, und die Modulation nicht so beschaffen ist, dass man ins *D - dur* gerathen kann, so werden solche Freiheiten, dem Geschmacke und dem Gesange zu Gefallen, in ähnlichen Fällen (die übrigens nicht zu empfehlen sind,) erlaubt.

5.) MATTHESON.



Sowohl der erste als der zweite Gefährte schliesst recht. Der erste deswegen, weil die Tonika der Dominante nach der Regel antwortet; der andere deswegen, weil bei solchen unvollkomnen Schlüssen, wie hier, (die aber nicht besonders empfehlenswerth sind,) die Secunde von der Hauptnote (die 2te Stufe) der Dominante antworten kann, um die Melodie weniger zu verändern. Es ist keine Regel ohne Ausnahme.



Hier ist der Gefährte völlig recht. Der Gesang des Führers bleibt unverrückt im Hapttone. Er brauchte also nur von Note zu Note in die Tonart der Dominante versetzt zu werden. Da zwischen der anfangenden Note *d* und der Note *a* im zweiten Takte kein Sprung vorhanden ist, so durfte man sich kein Gewissen machen, die stufenweise Fortschreitung des Führers im Gefährten mit vollkommen ähnlichen Fortschreitungen in der versetzten Tonart nachzuahmen. Folgender Gefährte



ist deswegen nicht so gut weil die Melodie (des Führers) darin gänzlich verändert wurde. In einem Satze wo versetzte identische Gänge vorkommen, wie hier mit:



ist die Melodie genauer, als in allen übrigen Sätzen in Acht zu nehmen, wenn sie in den beiden Theilen des Fugensatzes, dem Führer und Gefährten sich ähnlich sein soll. Die Regel, dass die Tonika und Dominante auch in der Mitte einander antworten müssen, ist wohl nur deswegen gegeben, dass man die Tonart nicht überschreiten und in keine fremden Töne ausschweifen soll. Sobald dieses nicht zu besorgen ist, geben sogleich die Ausnahmen von der Regel an.



Mit diesem Beispiele verhält es sich ganz anders, denn da das *d* ins *a* hinauf springt, musste allerdings im Gefährten die Regel genau beobachtet werden. Wenn man in diesem Beispiele den Gefährten zum Führer, und den Führer zum Gefährten macht, welches ohne Nachtheil geschehen kann, so findet sich, dass der Terzsprung *d-h* mit dem Quartsprung *a-e* beantwortet wird.



Hier wird die Dominante *g* zuerst nach der Regel mit der Tonika *c*, hernach aber (beim vierten Viertheile) mit der Secunde (mit der 2ten Stufe) *d*, der Melodie wegen, beantwortet. Hätte man diese (die Melodie) lahm machen wollen, so hätte der Gefährte folgende Gestalt bekommen:



Man merke also, dass die Secund des Haupttons allzeit der Dominante antworten kann, wenn es auch in Sprüngen ist, doch nur in der Mitte des Satzes, *a)* wenn dadurch keine fremde Modulation entsteht, *b)* wenn eine lahme Melodie (der auch eine schlechte Harmonie zum Grunde liegen müsste) dadurch verhütet wird, *c)* wenn die Dominante, wie hier, im Führer, zweimal nacheinander vorkomt.



In der kleinern Hälfte der Octave (Tonleiter) muss der Gesang nach dem zweiten Grundsatze allzeit verkürzt werden, wenn die Umstände nicht erlauben, dass der Gesang in seinem ganzen Umfange beibehalten werde. Hier finden sich diese Umstände, die Secundfortschreitung des Führers *g-f* wird also beim Gefährten in die Wiederholung des Tones *c* verändert.



Der Terzsprung des Führers *d-f* muss hier im Gefährten entweder in den Quartsprung *g-c* verändert werden, oder man muss (was nicht so natürlich ist) den Quintsprung des Führers *g-d* in den Sextsprung *c-a* im Gefährten verwandeln, nämlich:







Der zweite Gefährte eines jeden von diesen beiden Beispielen ist nach den neuern Freiheiten eingerichtet, aber ist nicht so natürlich wie der erste.

13.)


14.)


Dieses sind Sätze, wo der Führer zum Gefährten und der Gefährte zum Führer genomen werden kann, und wo man folglich die Veränderung der Terz = in Quartsprünge, und umgekehrt, bemerken wird.

15.)


Der Gefährte ist hier nach der Art der strengen mixolydischen Tonart in *G* aus der Tonart der Unterdominant entlehnt, und sollte eigentlich nach heutiger Art so eingerichtet werden:



16.)
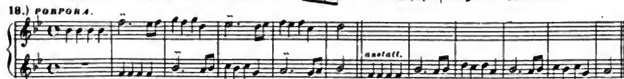

Der Gefährte ist hier ebenfalls aus der Unterdominant, und zwar nach Art der freien mixolydischen Tonart in *G*, (als in welcher man sich erlaubt *fis* zu gebrauchen,) entlehnt. Nach unserm *A-dur* müsste er so eingerichtet werden:



17.)


Da der Gefährte in der engen Nachahmung eintritt, so kann er nicht anders, als auf diese aus der äolischen Tonart in *A* entlehnte Art ausfallen. Nach unserm *E-moll* hingegen, und zwar, wenn der Gefährte den Führer den ganzen Satz endigen lässt, muss er auf folgende Art eintreten:



18.)


Die enge Nachahmung, womit der Gefährte eintritt, ist Schuld, dass er erstlich nicht mit den gehörigen Intervallen, wie er zuletzt ausgedrückt steht, (wo übrigens im zweiten Takte statt *a-b* wohl besser *b-c* stehen könnte) und zweitens nicht ganz zum Vorschein komt, sondern abgebrochen wird.

19.) BOIVIN.



Da der Führer (zu Anfang des dritten Takts) mit der Unterdominant c schliesst, so schliesst der Gefährte mit dem Hauptone.

20.) LEUTHARD.
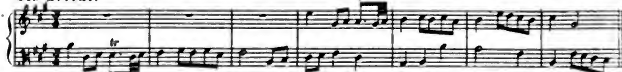


Der Septsprung *e-d* wird im Gefährten zum Octavsprung *a-a*, und also der Gesang, der kleinern Hälfte der Octave (Tonleiter) gemäss, erweitert.

21.) LEUTHARD.



Jst nichts anders, als eine Umkehrung des vorigen Beispiels, wo der Führer zum Gefährten und der Gefährte zum Führer, folglich der Octavsprung *a-a* zum Septsprung *e-d* wird.

22.) MUFFAT.



Ungeachtet der Führer mit der Dominante *e* im dritten Takte schliesst, so braucht doch der Gefährte nicht mit der Tonika *a* zu schliessen, sondern kann anstatt derselben die 2te Stufe *h* nehmen, weil der Führer nicht mit einem vollkommenen Schlusse endigt, und nicht ins *E-dur* geht, sondern in *A-dur* bleibt.

23.) FUX.



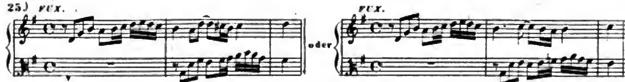
Beide Gefährten sind recht. Der zweite ist nach der Regel, weil die Dominant und der Hauptton am Ende einander antworten. Der erste ist zwar wider diese Regel, aber doch deswegen recht, weil bei unvollkommnen Tonschlüssen statt desHapttons dessen Secunde (die zweite Stufe) zur Beantwortung der Dominante genommen werden kann, damit die Melodie weniger verändert werde.

24.) FUX.



Der Sprung des Führers *a-d* würde hier sehr schlecht nach der Regel mit *d-a* (im Gefährten) nachgemacht worden seyn. Dem *d-a* hätte entweder *d-es* oder das hier befindliche *d-f* vorhergehen müssen, und wie würde die Melodie dabei gelitten haben?

25.)

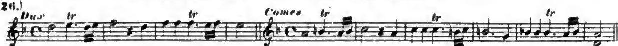


Beide Gefährten sind recht; der erste, weil er unserm heutigen *G-dur* gemäss ist, der andere, weil er sich auf die mixolydische Tonart in *G* gründet. Der Kapellmeister *FUX* will in dem ersten Gefährten, der nach dem *G-dur* eingerichtet ist, statt der dritten Note *fis*, weil sie mit der ersten Note *g* eine Sept (dazu noch eine grosse) macht, lieber ein *e* genommen wissen, und setzt den Gefährten so:



Auf was für einem Grunde aber der Satz: dass die erste und dritte Note keine Sept gegeneinander machen sollen, beruhe, zeigt er nicht an. *HÄNDEL* hat sogar eine Fuge mit einem Septsprunge zwischen der ersten und zweiten Note angefangen, wie man oben (Seite 59) gesehen hat.
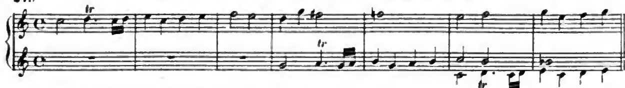
26.)



Da der Führer mit einem unvollkommen Tonschluss auf der Secunde der Tonika (auf der 2ten Stufe) schliesst, so macht ihm dies der Gefährte auf der Secund der Dominant nach. Der Zusatz ist aus dem Fugensatze selber genommen, und mittelst der Versetzung nachgemacht. Dies geschicht deswegen, damit die Melodie auf einen zum Eintritt der dritten Stimme bequemen Ton gelenkt wird. Der folgende Gefährte zu diesem Satze ist aus der äolischen Tonart entsprungen, und ist auch gut.



27.)



Der Fugensatz schliesst ebenfalls auf der Secunde des Haupttons. Der Gefährte scheint sich, diesem zu Folge, nach der Secunde der Dominant zu lenken. Da aber die dritte Stimme unvermuthet eintritt, so wird der Schlussgang durch eine chromatische Fortschreitung, um den Gegensatz aus der ersten Stimme nachzuahmen, unterbrochen.

28.)



Der Führer fängt mit der Terz des Haupttons an, und schliesst mit der Sexte, (mit der sechsten Stufe). Der Gefährte muss also mit der Terz der Dominante anfangen, und mit der Sext derselben schliessen. Dieses ist im ersten Gefährten geschehen. Bei dem andern Gefährten, wovon die erste Hälfte aus der Unterdominant des Haupttons (aus *G-moll*) entlehnt ist, wird statt der Terz, mit der Secunde der Dominante, nämlich mit ♭, angefangen: Beides lässt sich hören; doch ist die erste Art besser, sowohl in Ansehung der Melodie, als in Ansehung der Tonart, worin ein Gefährte in einer Quintenfuge eigentlich erscheinen muss. Anstatt des *d* im zweiten Takte des Gefährten der ersten Art könnte man, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen, auch ein *e* nehmen.

29.)



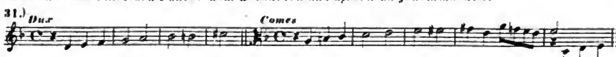
So wie der Führer mit der sechsten Stufe der Haupttonleiter schliesst, so schliesst der Gefährte mit der sechsten Stufe der Tonleiter der Dominante, oder mit der dritten Stufe der Haupttonleiter. Wilt man den Führer zum Gefährten, und den Gefährten zum Führer machen, so endigt dieser (der Führer) mit der dritten Stufe der Haupttonleiter, welche dritte Stufe mit der zweiten Stufe der Leiter der Dominant im Gefährten darauf beantwortet wird.

30.)



Der Führer schliesst mit der Terz der Dominant, und der Gefährte mit der Terz des Hauptions. Man kann auch hier den Führer zum Gefährten und diesen zu jenem machen.

31.)



Da der Führer mit dem Unterhalbton des Hauptions schliesst, so endigt der Gefährte mit dem Unterhalbton der Dominant, und beantwortet also Sept mit Sept. (d. i. siebente Stufe mit siebenter Stufe.) Es frägt sich, wie derselbe (der Gefährte) hätte eingerichtet werden müssen, wenn er (der Führer) mit *c*, folglich mit der dritten Stufe der Tonleiter *a* geschlossen hätte? Vielleicht folgendergestalt:



so wäre Terz mit Terz (dritte mit dritter Stufe) beantwortet worden. Da man aber die Schlussnote *c* als eine Hauptnote (Tonika einer verwandten Tonleiter) selber ansehen kann, so wäre er vielleicht folgendermassen mit der Unterdominant (*g*) besser beantwortet worden, nämlich:



Der Unterhalbton der Tonika kann sonst in der Mitte mit der Terz derselben so beantwortet werden:



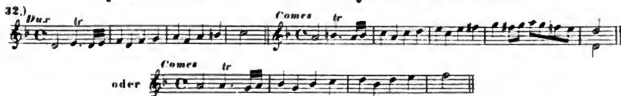


Umgekehrt wird diese Terz des Hauptions mit dem Unterhalbton desselben beantwortet:





32.)



oder

Da der Ton *c*, womit der Führer schliesst, nicht nur als eine Terz von der Dominante *a*, sondern auch als eine Hauptnote von der Tonart *c* zugleich angesehen werden kann, so kann dieselbe sowohl mit der Quarte (vierten Stufe) *g* als der Terz (dritten Stufe) *f* beantwortet werden, wie hier geschehen ist. (Im ersten Falle kann *g* als Hauptnote von der Tonart *g*, und im zweiten Falle *f* als Hauptnote von der Tonart *f* oder als Terz der eigentlichen Tonika *d* angesehen werden.)

Viertes Hauptstück.

Vom Wiederschlage und dem Verfolg eines Fugensatzes.

§1.

Es ist zwar einerlei, ob man einen Fugensatz im Diskant, Alt, Tenor oder Bass beginnt, so wie es bei vielen Fugensätzen, insbesondere bei denen, die sich auf die alten Tonartengründen, gleichviel ist, ob mit dem Führer oder Gefährten angefangen wird. Da es aber wenig Veränderung bringen würde, wenn der Fugensatz in derjenigen Stimme, oder in demjenigen Intervall, worin er eben gehört wurde, sogleich wieder vorgebracht werden sollte, so hat man in Ansehung der Ordnung, in der dieser Fugensatz in den verschiedenen Stimmen erscheinen soll, einige Regeln zu merken, es bestehe die Fuge aus so vielen Stimmen und Sätzen als sie wolle, und es folge der Gefährte dem Führer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Takttheile, mit vergrösserten oder verkleinerten Noten. Zum wenigsten ist man in der ersten Durchführung des Satzes durch die verschiednen Stimmen in einer ordentlichen Fuge diesen Regeln unterworfen, und kann nicht eher, als in der Mitte, im Laufe der Fuge davon abgehen. Übrigens ist in Ansehung der Eintritte zu merken, dass in derjenigen geraden Taktart, die mehr als einen guten oder schlechten Takttheil hat, sowohl diese beiden guten als die beiden schlechten, für eins gehalten werden, und dass man also darum, wenn die Umstände den Eintritt des Satzes veranlassen, keinem Zwange unterworfen ist, indem der Fugensatz, der z. B. auf dem ersten Viertheil im gewöhnlichen 4/4 Takt angefangen, ebenfalls auf dem dritten Viertheile wiederholt, und, wenn er auf dem vierten Viertheile begann, die Antwort auf dem zweiten angefangen werden kann. Die Anwendung ist leicht auf die guten und schlechten Taktglieder zu machen.

§2.

In zweistimmigen Fugen, sie mögen aus gleichen Stimmen, das ist, aus zwei Diskanten, zwei Violinen u. s. w. oder aus ungleichen Stimmen, das ist, aus einem Diskant und Basse u. s. w. bestehen, müssen die beiden Stimmen den Fugensatz allezeit wechselweise nehmen. Doch kann diese Ordnung nach der ersten und zweiten Durchführung bei Gelegenheit eines Zwischensatzes unterbrochen werden, wo der Fugensatz alsdann zwar in eben der Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das ist, in einer andern Tonart wieder hervortreten kann:

Die Ungleichheit der Stimmen in zweistimmigen Fugen findet besonders in Orgel- und Clavierfugen Statt. *J. S. BACH* hat viele dergleichen unter dem Titel: *Inventiones* gemacht. In Fugen für zwei Flöten, zwei Geigen u. s. w. sind die Stimmen gleich.

§3.

In dreistimmigen Fugen ist es zwar, wenn die zweite Stimme den Satz der ersten in der versetzten Tonart wiederholt hat, einerlei, ob die dritte mit der Octave der ersten oder zweiten Stime nachfolgt. Indessen scheint es der Veränderung wegen besser zu seyn, mit der Octave desjenigen Tons, mit dem die erste Stimme angefangen, in der dritten nachzufolgen, wenn sonst nicht andere Umstände das Gegentheil erfordern. Man sehe das erste Beispiel im ersten Abschnitt und das erste Beispiel im achten Abschnitt im vorigen Hauptstücke. Diese dritte Stimme kann nun entweder sogleich eintreten, oder es kann ein kurzer Zwischensatz gemacht werden, oder man lässt sie noch vorher, ehe die zweite Stimme das Thema zu Ende gebracht hat, eintreten.

§4.

In einer vierstimmigen Fuge beziehen sich stets zwei und zwei Stimmen, nämlich eine mitt-

lere und eine äusserste auf einander, als der Diskant und Tenor, der Alt und Bass. Solche zwei sich auf einander beziehende Stimmen wiederholen den Fugensatz jederzeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwei solche Stimmen nehmen den Führer, und zwei den Gefährten. Wenn also ein Satz durch die vier Stimmen durchgeführt wird, so kommt in der anfangenden und dritten Stimme der Führer, in der zweiten und vierten der Gefährte zu stehen, z.B. der Führer fängt im Diskante an, so bekomt der Alt den Gefährten; der Tenor nimt wieder den Führer, und der Bass den Gefährten. Man sehe das zehnte Beispiel des ersten Abschnitts im vorigen Hauptstücke.

§5.
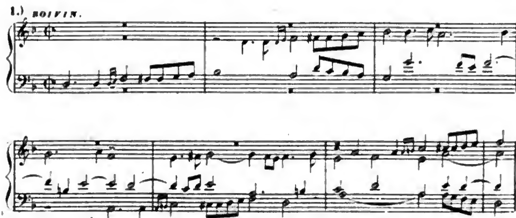
Wie es mit einem Satze gehalten wird, so wird es auch mit mehreren gehalten; folglich hat die Doppelfuge ihre Regeln des Wiederschlages mit der einfachen Fuge gemein. Die verschiednen Sätze mögen anfangen, in was für einer Stimme sie wollen, so ist diese Stimme entweder ein (wirklicher oder vorgestellter) Diskant, Alt, Tenor oder Bass. Wer nun weiss, dass sich der Tenor immer nach dem Diskante, und der Bass nach dem Alte richtet, dem wird die Versetzung und Fortführung der Sätze in den verschiednen Stimmen keine Schwierigkeit machen, es bestehe die Doppelfuge aus so viel Stimmen, als sie wolle.

§6.
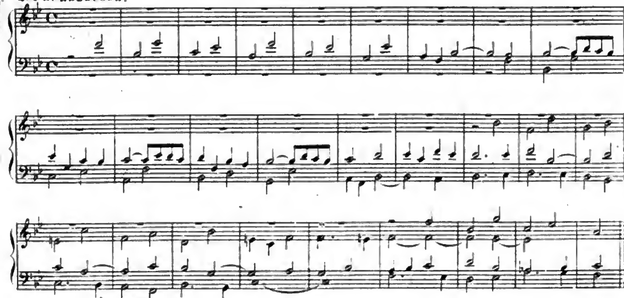
In vielstimmigen Fugen, wo eine oder mehrere Stimmen verdoppelt und z.B. zwei Diskant- oder zwei Altstimmen u.s.w. sind, beziehen sich ebenfalls, wie in der vierstimmigen Fuge die ungeraden Stimmen stets auf die ungeraden, und die geraden auf die geraden, d.i., die erste, dritte und fünfte Stimme richten sich nach einander; und dann wieder die zweite, vierte, sechste u.s.w.

§7.
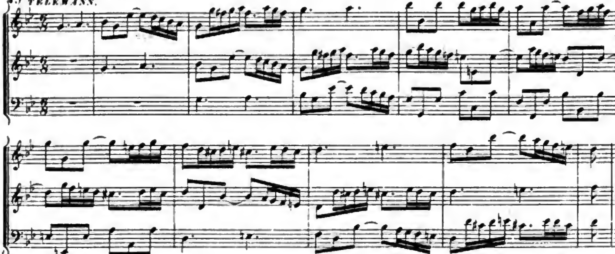
Wiewohl nun ordentlicher Weise die Eintritte der Stimmen mit der Abwechslung des Führers und Gefährten, und folglich mit ungleichen Intervallen, nach vorhergehender Anweisung, geschehen, so können sie doch auch ebenfalls ausserordentlicher Weise mittelst der Nachahmung in der Octave so gemacht werden, dass der Führer und Gefährte, jedoch in verschiednen Stimmen, zweimal hinter einander erscheine. z.B.
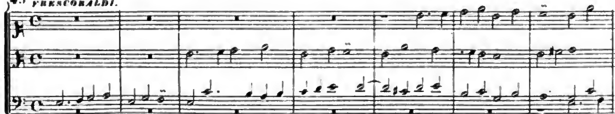


2.) HURLEBUSCH.



3.) TELEMANN.



4.) FRESCOBALDI.



Nehmen wir diese ausserordentlichen Eintritte mit den ordentlichen zusammen, so kommen, da jede Stimme sechsmal den Anfang machen kann und vier Stimmen vorhanden sind, vier und zwanzig Arten der Versetzung heraus, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Versetzungstafel eines Satzes in einer vierstimmigen Fuge.

a.) **Wenn der Satz mit dem Diskante beginnt.**

1^tens Diskant, Alt, Tenor, Bass.
2^tens Diskant, Alt, Bass, Tenor.
3^tens Diskant, Bass, Alt, Tenor.
4^tens Diskant, Bass, Tenor, Alt.
5^tens Diskant, Tenor, Alt, Bass.
6^tens Diskant, Tenor, Bass, Alt.

b.) **Wenn der Satz mit dem Alte beginnt.**

1^tens Alt, Tenor, Bass, Diskant.
2^tens Alt, Tenor, Diskant, Bass.
3^tens Alt, Diskant, Bass, Tenor.
4^tens Alt, Diskant, Tenor, Bass.
5^tens Alt, Bass, Tenor, Diskant.
6^tens Alt, Bass, Diskant, Tenor.

c.) **Wenn der Satz mit dem Tenore beginnt.**

1^tens Tenor, Alt, Diskant, Bass.
2^tens Tenor, Alt, Bass, Diskant.
3^tens Tenor, Bass, Diskant, Alt.
4^tens Tenor, Bass, Alt, Diskant.
5^tens Tenor, Diskant, Bass, Alt.
6^tens Tenor, Diskant, Alt, Bass.

d.) **Wenn der Satz mit dem Basse beginnt.**

1^tens Bass, Tenor, Alt, Diskant.
2^tens Bass, Tenor, Diskant, Alt.
3^tens Bass, Diskant, Alt, Tenor.
4^tens Bass, Diskant, Tenor, Alt.
5^tens Bass, Alt, Tenor, Diskant.
6^tens Bass, Alt, Diskant, Tenor.

Die Wahl unter diesen Versetzungen hängt von den Umständen und dem guten Geschmacke des Componisten ab. Nur bei der ersten Durchführung richtet man sich in der Regel nach der oben angegebenen, überall eingeführten und festgestellten Ordnung. Überhaupt aber ist dahin zu sehen, dass der Fugensatz nicht in den äussersten Stimmen allein, sondern auch sowohl bei schwacher als vollständiger Harmonie in den Mittelstimmen erscheine.

§8.

Bei allen diesen möglichen Versetzungen aber würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, wenn dieselben nur zwischen dem Hapttone und der Dominant allein ausgeübt werden sollten. Es ist vielmehr darauf zu sehen, dass der Fugensatz auch in den erwähnten (verwandten) Tonarten erscheine, und dadurch in sein völliges Licht gestellt werde, nicht aber, dass der Fugensatz etwa auf eine metrische Art gavottenmässig abgepasst, und nach jeder Durchführung allzeit ein förmlicher Schluss gemacht werde. Diese Versetzung des Fugensatzes in andre Töne ist mit Vorsicht anzugreifen, und da hiezu eine Keñtniss der Tonwechslung und der Tonschlüsse erfodert wird, so wollen wir diese beiden Stücke, ohngeachtet wir sie bereits voraussetzen, in folgenden beiden Abschnitten abhandeln, und den Gebrauch derselben bei dem Verfolg einer Fuge nachher in einem dritten Abschnitte darstellen.

ERSTER ABSCHNITT.

Von der Tonwechslung.

Die Ausweichung aus einem Ton in den andern heisst eine **Tonwechslung** oder eine **Modulation**, wiewohl dieses letztere Wort mehrere Bedeutungen hat, indem es öfters die Art, wie eine Melodie in ebendemselben Ton (in derselben Tonleiter) und ebenderselben Tonart (*Dur* oder *Moll*) geführt wird, bezeichnet; öfters auch für die Verwechslung einer Tonart mit der andern, ohne dass der Ton (der Tonika) zugleich dabei verändert ist, genoṁen wird, z.B. wenn man aus dem *C-dur* ins *C-moll* geht. Dieses aber geschieht, wenn man den Ausdruck verwechseln, von einer muntern zu einer traurigen Melodie, oder umgekehrt, übergehen will. In diesem (letztern) Verstande findet die Modulation nicht bei der Fuge Statt, sondern in andern Arten musikalischer Compositionen. Wenn man hingegen (bei der Fuge) den Ton verändert, so muss man oft zugleich die Tonart verwechseln, wie wir bald sehen werden.

§ 2.

Alle nur möglichen Ausweichungen können in zwei Hauptarten, in die **analogischen** und **anomalischen** eingetheilt werden.

Analogisch heisst diejenige Ausweichung, die in die Töne, die in der Haupttonleiter enthalten sind, geschieht.

Anomalisch heisst diejenige Ausweichung, die in die Töne geschieht, welche nicht in der Haupttonleiter vorkommen.

I. Von den analogischen Ausweichungen.

Da die Töne der Haupttonleiter entweder natürlicher Weise, das ist, ohne Hülfe der Versetzungszeichen des vollkommenen Dreiklanges fähig sein können, oder nicht, das ist, wenn diese Fähigkeit erst von einem Versetzungszeichen erborgt werden muss, so werden die Ausweichungen in diejenigen Töne, die dieses vollkommnen Dreiklanges natürlicher Weise fähig sind, **eigentliche Ausweichungen**; diejenigen aber, die in diejenigen Töne geschehen, welche erst mittelst der Versetzungszeichen des harmonischen Dreiklanges fähig gemacht werden müssen, **uneigentliche Ausweichungen** genannt.

a) Die eigentlichen Ausweichungen

einer grossen Tonart geschehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte. (das ist, in die Tonleitern der 2ten, 3ten, 4ten, 5ten und 6ten Stufe von der Haupttonleiter.)

einer kleinen Tonart geschehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime. (das ist, in die Tonleitern der 3ten, 4ten, 5ten, 6ten absteigenden und 7ten absteigenden Stufe der Haupttonleiter.)

Die Beschaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in dessen Tonleiter man ausweicht, entschieden. So sind z. B. in dem Tone *C-dur* (als Haupttonleiter) die Tonarten der Secunde (2ten Stufe) *d*, der Terz (3ten Stufe) *e*, und der Sexte (6ten Stufe) *a* klein oder *Moll*; und hingegen die Tonarten der Quarte (4ten Stufe) *f* und der Quinte (5ten Stufe) *g* gross oder *Dur*. (denn in der *C-dur* Tonleiter haben die 2te, 3te und 6te Stufe eine kleine, und die 4te und 5te Stufe eine grosse Terz.) So sind ferner im Tone *A-moll* (als Haupttonleiter) die Tonarten der Terz (3ten Stufe) *c*, der Sexte (absteigenden 6ten Stufe) *f* und der Septime (absteigenden 7ten Stufe) *g* gross oder *dur*; und die Tonarten der Quarte (4ten Stufe) *d* und der Quinte (5ten Stufe) *e* klein oder *moll*. (Denn in der *A-moll* Tonleiter haben, ohne Hülfe der Versetzungszeichen, die 3te, 6te und 7te Stufe eine grosse, und die 4te und 5te Stufe eine kleine Terz.)

Anmerkungen.

1.) So wie es mit der Terz des Tons, in dem man ausweicht, gehalten wird, so wird es mit allen übrigen Tönen desselben gehalten. Es wird nämlich die ganze Tonleiter desselben angenommen, er sei harter oder weicher Tonart, und dadurch entstehen die zufälligen Versetzungszeichen, deren man sich bei Veränderung der Töne (bei der Tonwechslung) bedienen muss, indem nur diejenigen wesentlich heissen, die in der Haupttonleiter nach Anleitung der Vorzeichnung, wenn sie richtig ist, enthalten sind.

2.) Wenn hin und wieder in Ansehung der Tonart zufälliger Weise eine Veränderung gemacht, und z. B. in einer *Dur*-Tonart der *Moll*-Dreiklang auf der Tonika gebraucht wird, so gehört dieses unter die Freiheiten der Modulation, die in andern Gattungen musikalischer Stücke, aber nicht in der Fuge (ausser bei einem Chromatischen Fugensatze) ihren Werth haben, wenn sie vernünftig gebraucht werden.

3.) Unter diesen eigentlichen Ausweichungen werden

in der grossen Tonart
die in die Quinte, Sexte und Terz ordentliche; und die in die Quarte und Secunde ausserordentliche Ausweichungen genannt.

in der kleinen Tonart
die in die Quinte, Terz und Sexte ordentliche; und die in die Quarte und Septime ausserordentliche Ausweichungen genannt.

4.) Die Ähnlichkeit, die zwischen zwei Tönen (Tonleitern) in Ansehung der Vorzeichnung derselben vorhanden ist, findet sich auch in Ansehung der Modulation, wie man aus der Vergleichung des *C-dur* mit dem *A-moll* sehen kann.

b) Die uneigentlichen Ausweichungen

einer grossen Tonart

geschehen in die Septime (in die Tonleiter der 7ten Stufe von der Haupttonleiter) wenn die Quint dieser Septime (dieser 7ten Stufe) durch ein Versetzungszeichen erhöhet und dadurch zur reinen Quint des harmonischen Dreiklangs wird; z.B. wenn man von dem *C-dur* ins *H-moll* ausweichen wollte, so müsste das *f*, als die Quinte von *h*, zum *fis* gemacht werden.

einer kleinen Tonart

geschehen in die Secunde (in die Tonleiter der 2ten Stufe von der Haupttonleiter) wenn die Quint dieser Secunde (dieser 2ten Stufe) durch ein Versetzungszeichen erhöhet und dadurch fähig wird die reine Quint des harmonischen Dreiklanges zu bilden; z.B. wenn man vom *A-moll* ins *H-moll* ausweichen wollte, so müsste das *f*, als die Quinte von *h*, (was zwar öfters auch ohne auszuweichen geschieht,) zum *fis* gemacht werden.

Eine solche uneigentliche Ausweichung kann aber nur zufälliger Weise im Vorbeigehen und zwar nur in Zwischensätzen, nicht aber zur Versetzung des Fugensatzes, gebraucht werden.

II. Von den anomalischen Ausweichungen.

Wir theilen sie in die nähern und entfernteren, in *proximas* und *peregrinas*.

a) Die nähern Ausweichungen

einer grossen Tonart

geschehen in die Septime, (in die Tonleiter der 7ten Stufe von der Haupttonleiter) wenn diese zuvor mittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt, und dadurch fähig wird zum Grundton eines harmonischen Dreiklanges zu werden; z.B. wenn man in *C-dur* die Septime (7te Stufe) *h* in ♭ verwandelt, und darin (in *B-dur*) modulirt.

einer kleinen Tonart

geschehen in die Secunde (in die Tonleiter der 2ten Stufe von der Haupttonleiter) wenn diese zuvor mittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt, und dadurch fähig wird zum Grundton eines harmonischen Dreiklanges zu werden; z.B. wenn man in *A-moll* die Secunde (2te Stufe) *h* in ♭ verwandelt, und dann darin (in *B-dur*) modulirt.

Was von den uneigentlichen analogischen Ausweichungen im vorigen Artikel gesagt ist, gilt auch von diesen nähern anomalischen in Ansehung ihres Gebrauchs in der Fuge.

b) Die entfernteren Ausweichungen

geschehen, wenn ein und derselbe Klang unter zweierlei Zeichen vorgestellt, und dadurch der Sitz seiner (ihm zukommenden) Harmonie verändert und einem andern Tone (einer andern Tonleiter) eigen wird. Da diese doppelte Vorstellung eines und desselben Klanges unter zweierlei Zeichen sich auf das sogenannte enharmonische Klanggeschlecht gründet, so werden solche Ausweichungen insgemein enharmonische Ausweichungen genannt. Gewöhnlich verrichtet man diesen Tausch mittelst der tonischen Hülfsaccorde, d.i. mit dem Accorde der verminderten Sept, und mit den mittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen (Accorden). Da derselbe aus vier Klängen besteht, so verschafft man sich mittelst der Vorstellung derselben unter zweierlei Zeichen Gelegenheit, in vier ganz entfernte Töne auszuschweifen. Wir wollen z.B. folgenden aus *gis-h-d-f* bestehenden Accord vor uns nehmen.

Hier ist man erstlich in *A-moll*. Verwandelt man diese Jntervalle in *as-h-d-f*: so kommt man ins *C-moll*. Verändert man diese wieder *gis-h-* doppelt *cis-eis*: so geräth man ins *Dis-moll*. (Leichter mit *as-ces-d-f* ins *Es-moll*) und verwandelt man diese endlich in *gis-h-d-eis*: so kommt man ins *Fis-moll*. Auf diese Art verfährt man mit allen tonischen Hülfsaccorden. Von allen diesen enharmonischen Ausweichungen aber gehört keine einzige in die Fuge, und wir haben sie blos deswegen erklärt, damit Jemand, der sie nicht weiss, nicht in Verwunderung gerathe, wenn er dergleichen in Fantasien und andern Gattungen musikalischer Stücke höret, und weil von manchem (jetzt wohl nicht mehr) ein so grosses Geheimniss daraus gemacht wird, da es doch ganz natürlich damit zugeht. Die übrigen Arten der enharmonischen Ausweichungen hier vorzulegen wäre überflüssig, indem bei der Fuge uns doch so wenig mit der einen als der andern Art gedient ist.

(Eine andere Art entfernter Ausweichung kann auch mit dem Septaccorde der Dominante verrichtet werden wenn man z. B. von der Haupttonleiter *C-dur* die Ausweichung nach *E-moll* veranstaltet, aber, beim Septaccord der Dominante angekommen, in *E-dur* schliesst; oder wenn die Ausweichung nach *F-dur* veranstaltet war, und man in *F-moll* schliesst u. s. w.)

§3.

Da die bisher erklärten Ausweichungen aber nur die heutigen *Moll*- und *Dur*-Töne betreffen, so wollen wir hier noch die in den alten Tonarten üblichen Ausweichungen hinzufügen:

a) in der dorischen Tonart *D* geschehen die Ausweichungen 1) in die äolische Tonart *A*, 2) in die lydische *F*, 3) in die versetzte lydische ♭, 4) in die versetzte dorische *G*, und 5) in die jonische *C*.

b) in der phrygischen Tonart *E* geschehen die Ausweichungen 1) in die äolische Tonart *A*, 2) in die mixolydische *G*, 3) in die jonische *C*, 4) in die dorische *D*, 5) in die versetzte phrygische *H*.

c) in der lydischen Tonart *F* geschehen die Ausweichungen 1) in die jonische *C*, 2) in die äolische *A*, 3) in die dorische *D*, 4) in die versetzte jonische ♭.

d) in der mixolydischen Tonart *G* geschehen die Ausweichungen 1) in die versetzte mixolidische *D*, 2) in die phrygische *E*, 3) in die jonische *C*, 4) in die äolische *A*, 5) in die versetzte phrygische *H*.

e) in der äolischen Tonart *A*, geschehen die Ausweichungen 1) in die phrygische *E*, 2) in die jonische *C*, 3) in die lydische *F*, 4) in die dorische *D*, 5) in die mixolydische *G*.

f) in der jonischen Tonart *C* geschehen die Ausweichungen 1) in die mixolydische *G*, 2) in die phrygische *E*, 3) in die äolische *A*, 4) in die lydische *F*, 5) in die dorische *D*.

ZWEITER ABSCHNITT.

Von den Tonschlüssen.

§1.

Ein Tonschluss wird auch sonst eine Cadenz, eine Schlussclausel, eine Schlussformel, ein Schlusssatz, franz: *Cadence, Chûte*, lat: *Clausula*, ital: *Cadenza* genannt, und besteht aus zwei auf einander folgenden Jntervallen, (vielmehr Accorden) mittelst welcher eine Harmonie geendet werden kann. Diese zwei Jntervalle (Accorde) werden wesentliche, und die übrigen, die zur Begleitung oder Vorbereitung vor ihnen hergehen, zufällige oder willkührliche genannt.

§2.

Jeder Tonschluss ist entweder vollkommen oder unvollkommen.

Vollkommen, *clausula perfecta, totalis* oder *formalis*, heisst derjenige, womit nicht allein ein Theil des Stückes von dem andern Theile desselben unterschieden, sondern auch das Stück völlig geendet werden kann.

Unvollkommen, *clausula imperfecta*, oder *partialis*, heisst derjenige, mit welchem zwar ein Theil des Stückes von dem andern unterschieden, das Stück aber nicht füglich geschlossen werden kann, es geschehe denn auf eine ausserordentliche Weise.

I. Von dem vollkommenen Tonschluss.

Der vollkommene Tonschluss geschieht in Absicht auf das Fundament oder die Grundstime von der Dominante in den Hauptton, während die Oberstimme entweder von der siebenten Stufe der Leiter in den Hauptton hinauf, oder von der zweiten Stufe derselben auf den Hauptton herunter geht. Wenn man zu diesen äussersten Stimmen die Mittelstimmen hinzufügt so bekomt man in Absicht auf die Melodie viererlei Arten von Clauseln, als:

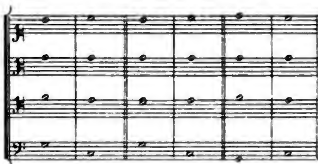
1tens Die Diskantclausel, *clausula cantizans*.

2tens Die Altclausel, *clausula altizans*.

3tens Die Tenorclausel, *clausula tenorizans*.

4tens Die Bassclausel, *clausula bassizans*.

Die Diskantclausel geht, wie gesagt, entweder von der 7ten Stufe in den Hauptton hinauf, oder von der 2ten Stufe auf den Hauptton herab.
Die Altclausel bleibt auf der Dominante (d. i. auf der 5ten Stufe).
Die Tenorclausel geht von der vierten Stufe auf die Mediante (3te Stufe) herab, oder von der zweiten Stufe eben dahin aufwärts.
Die Bassclausel macht von der Dominante einen Quartsprung aufwärts, oder was einerlei ist, einen Quintsprung abwärts in die Tonika. z. B.



Anmerkungen.

1. Die vier Stimmen schliessen aber nicht immer mit den ihnen eigenen Schluss-Intervallen. Sie pflegen dieselben oft unter sich zu verwechseln; daher entstehen die umgekehrten Tonschlüsse. Soll aber der Tonschluss bei seiner Umkehrung vollkommen bleiben, so muss entweder die Bassclausel bleiben, oder der Bass muss mit einer von den beiden Diskantclauseln schliessen. Diese beiden Clauseln nämlich, die im Basse und die im Diskante, geben dem Schlusse die eigentliche Form; und die Clauseln der beiden Mittelstimmen bestimmen nichts, indem sie nur zur Ausfüllung dienen, und von Vielen deswegen *clausulae explementales* genannt werden. Ohne uns mit den vielerley möglichen Versetzungen aufzuhalten wollen wir in einigen Beispielen zeigen.

a) wie der Schluss des Diskants sein kann

altisirend, Siehe 1, 5, 6.
tenorisirend, Siehe 2. 3. 7.
bassirend, Siehe 4.

b) wie der Schluss des Alts sein kann

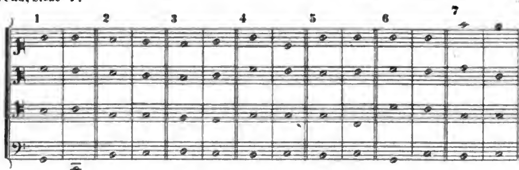
diskantisirend, Siehe 2, 3. . .
tenorisirend, Siehe 1, 4, 5, 6.
bassirend, Siehe 7.

c) wie der Schluss des Tenors sein kann

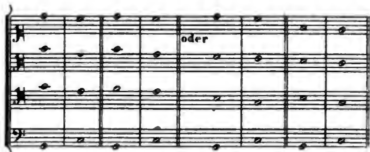
diskantisirend, Siehe 1, 6.
altisirend, Siehe 2, 4, 7.
bassirend, Siehe 5.

d) wie der Schluss des Basses diskantisirend sein kann.

Siehe 2, 3, 4, 5, 7.
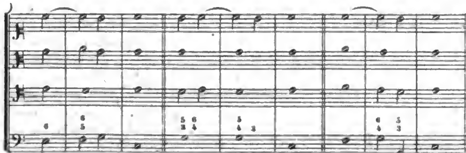


Oft lässt man den Alt von der siebenten Stufe auf die Dominante herabspringen, dieses geschieht auch bei verwechselten Stimmen zuweilen mit dem Tenor, z. B.



Ein solcher Fall der Stimme heisst anomalisch, eine *chûte irregulière*.

2.) Zur Vorbereitung des vollkommenen Tonschlusses bedient man sich insgemein des Sextquintenaccords (auf der vierten Stufe), des Sextquarten = oder auch des Undecimen = (Quartquinten =) Accords, und diese zwei letzten müssen dann auf dem guten Taktheile der Dominante genommen werden, damit hernach der Accord des Hapttons gleichfalls in diesem Taktheile gehört werden könne. z. B.



3.) Die vollkom̄nen Tonclauseln wurden sonst von den Alten in *primarias*, *secundarias*, *tertiarias*, *affinales* und *peregrinas* unterschieden. *a)* *Primaria* ingleichen *principalis*, *praecipua etc.* hiess diejenige, die in den Hauptton des Stückes geschah. Weil diese nun am Ende gebraucht wird, so wurde sie auch *finalis* genannt. *b)* *Secundaria* oder *dominans*, ingleichen *minus principalis* hiess diejenige, die in die Dominante geschah; *c)* *tertiaria* oder *medians* hiess diejenige, die in die Mediante geschah; *d)* *affinalis* hiess diejenige, die in einen andern verwandten Nebenton aus der Tonleiter geschah; *e)* *peregrina*, *adoptitia*, oder *assumta* hiess diejenige, die in einen Nebenton geschah, der nicht aus der Haupttonleiter war, wiewohl die alten Autoren in ihren Meinungen hierüber nicht einig sind, und der eine oft eine Clausel für *peregrinam* hält, die ein andrer wieder für eine *affinalem* ansieht. Alle diese letztern Clauseln von *b)* an heissen mit einem Worte *clausulae intermediae*, weil sie in der Mitte eines Stückes bei Gelegenheit der Veränderung der Töne (Tonwechslung) gebraucht werden. Hiebei ist noch zu merken, dass *a)* die phrygische Tonart in *E* keine *clausulam primariam* hat, indem sie nur eine unvollkom̄ne Clausel zulässt; und *b)* dass sie keine *clausulam perfectam secundariam* hat, wegen der mangelhaften Quinte über *h*, und *c)* dass aus eben dieser Ursache die mixolydische Tonart in *G* keine *clausulam perfectam tertiariam* hat.

4.) Der vollkom̄ne Tonschluss wird sonst in Ansehung der Ausübung in den schlichten und zierlichen, in *clausulam puram* oder *simplicem*, und *ornatam* oder *floridam*, *compositam etc.* unterschieden. Schlicht oder gemein heisst er, wenn die Clauseln ohne einen Zusatz gewisser melodischer oder harmonischer Figuren, so wie es die vorgeschriebnen Intervalle mit sich bringen, gemacht werden. Zierlich heisst er, wenn die Clauseln mit allerhand melodischen und harmonischen Figuren begleitet werden. Geschieht dieses auf einer anhaltenden Dominante, und wird der Schlussklang durch allerhand mit den vorhergehenden Passagen übereinkom̄enden Figuren, die in einer Fuge insgemein aus den Haupt- und Gegensätzen hergenommen werden, verzögert, so nennt man dasselbe einen *point d'orgue* (Orgelpunkt), lat. *corona*, eine anhaltende Cadenz, und diese wird gewöhnlich nur am Ende einer Fuge gebraucht, wo sie auf der anhaltenden Endungsnote (auf der Tonika) noch fortgesetzt werden kann, z. B.

1.) EBERLIN.
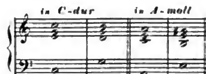
2.) EBERLIN.

5.) Dass die Auflösungen der Septime in die Terz (wenn erstere auf der Dominant und letztere auf der Tonika vorkomt) nicht anders als vollkommene Tonschlüsse sind, (und, wenn die Sept und Terz auf andern Stufen der Tonleiter vorkommen, wenigstens die Ähnlichkeit mit einem vollkommenen Tonschlusse bewirkt wird,) ist hier im Vorbeigehen zu merken.

II. Von dem unvollkommenen Tonschluss.
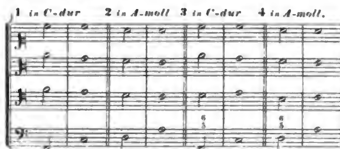
Es giebt dreierlei Gattungen desselben:

1) Die **erste** geschieht in Ansehung der Grundstimme von der Tonika in die Dominante, und hat sowohl in der harten als weichen Tonart Platz, z. B.

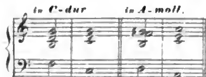


Die Harmonie, die man der vorletzten Note bei diesem Schlusse giebt, ist eigentlich der harmonische Dreiklang. Die drei obersten Stimmen können unter sich, wie beim vollkomnen Tonschluss verwechselt werden.

2) Die **zweite** geschieht in Ansehung der Grundstimme von der Unterdominant in die Tonika, und wird ebenfalls sowohl in der harten als weichen Tonart gebraucht, ungeachtet sie aus der mixolydischen, mithin aus einer harten Tonart in *G* entspringt (aber auch sehr gut in der phrygischen, mithin in einer weichen Tonart, in *E*, angewandt werden kann.) Die Harmonie die man der vorletzten Note giebt, ist entweder der harmonische Dreiklang, wie bei 1 und 2, oder der Sextquintenaccord, wie bei 3 und 4 in folgenden Beispielen:
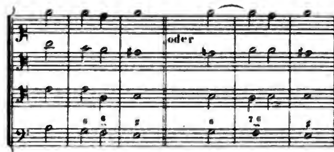


Wenn man ihr (der vorletzten Note des Basses) den Accord der übermässigen Quarte (den Secundaccord oder Terzquartaccord) giebt, so entsteht daraus ein Tonschluss, der für nichts anders, als eine (unregelmässige) Umkehrung des vollkomnen angesehen werden kann. z. B.
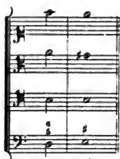


Wegen der **Sextquintenharmonie** auf der **vorletzten Note** ist zu merken, dass darin nicht die Quinte, sondern die **Sexte** wider die bekannte Umkehrung des zum Grunde liegenden Septaccordes, als dissonirend, und zwar als eine Art ursprünglicher Dissonanz betrachtet wird. Man lässt folglich die Quinte fortdauern, und lässt vielmehr die Sexte um eine Stufe aufwärts steigen, um die verursachte Dissonanz zu lösen. Dieses Verfahren heisst das **Zurückprallen**, (*repercussio*) weil die Sexte, nachdem sie mit der Quinte zusammengestossen ist, und dadurch einen Misslaut verursacht hat, zurückzuweichen verbunden ist; und da dies nicht abwärts geschehen kann, so steigt sie eine Stufe über sich. Auf diese Art wird der Sextquintenaccord bei diesem Tonschlusse gebraucht. Jn allen andern Fällen aber muss er der Natur und der Eigenschaft desjenigen Septaccordes folgen, von dem er entspringt. *RAMEAU* nennt diese Schlussart (die *KIRNBERGER* tadelt) eine *cadence irregulière*, eine **ausserordentliche Schlussart.**
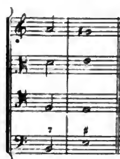
3) Die dritte geschieht in Ansehung der Grundstimme von der sechsten Stufe in die fünfte, nämlich in die Dominante, und findet nur in einer weichen Tonart Statt, (kann aber doch auch in der harten Tonart nachgemacht werden.) Sie entspringt aus der phrygischen Tonart in *E*, wo sie von der Secunde (zweiten Stufe) in die Tonika, nämlich von *f* ins *e* geschieht. z. B.
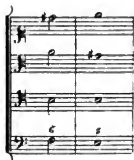


Der Bass verwechselt hier oft seine Clausel, und geht von der Quart in die Quinte, (von der vierten Stufe in die fünfte) z. B.



oder von der Secunde in die Quinte. (von der zweiten Stufe in die fünfte) z. B.



Die Harmonie, die der vorletzten Note gegeben wird, ist, wie man sieht, insgemein der Sexten- oder der Terzquartenaccord, und dieser letztere wird auf dem schlechten Turttheile genommen. Zur Vorbereitung geht im guten Taktheile, auf ebenderselben Stufe, insgemein der Septaccord vorher. Dieser unvollkomne Schluss wird heutiges Tages meistens nur im Kirchenstyl, wo er von besonderem Werthe ist, in seiner eigentlichen Form; in andern Schreibarten aber so ausgeübt, dass man der vorletzten Note den Accord der übermässigen Sexte giebt. z. B.



§3.

Der vollkomne Tonschluss kann auf dreierley Arten unterbrochen oder vermieden werden, entweder *a)* durch eine veränderte Fortschreitung der Grundstimme, *b)* oder durch eine veränderte Harmonie auf der Schlussnote der Grundstimme, *c)* oder durch Auslassung der Schlussnote. Ein solcher unterbrochner, oder vermiedner, oder auch fliehender Tonschluss heisst mit einem Namen ein Scheinschluss. ital: *cadenza finta, sfuggita, d'inganno,* franz: *cadence detournée, evitée, rompue, feinte, trompeuse,* lat: *clausula* oder *cadentia ficta, interrupta, decipiens, evitata, etc.* Da diese Scheinschlüsse das wahrhafte Intervall oder die wahrhafte Harmonie, die eigentlich erfolgen sollte, entfernen, so dienen sie dazu, dass man einen Gesang damit sehr weit fortführen kann, ohne einen gewissen Schluss oder Absatz darin zu machen; und sind in der Fuge zur ununterbrochnen Fortführung eines harmonischen Gewebes von der grössten Nothwendigkeit. Wir wollen zur Probe einige Beispiele von solchen Scheinschlüssen bemerken.

1.) (a) (b) (c) (d) (e) (f)

Bei (*a*) und (*c*) geht der Bass um eine Stufe aufwärts statt in den Hauptton zu springen. Die Umkehrung dieser (beiden) Beispiele in Ansehung der Gestalt der Harmonie auf der letzten Note sind bei (*b*)(*d*)(*e*) und (*f*). (Das Beispiel bei *e* macht sich, wegen dem gleichartigen Eintritt des Basses mit der Quart, nicht besonders).

2.) (g) (h) (i) (k) (l) (m)

Bei (*g*) und (*h*) springt der Bass um eine Terz abwärts. Die Umkehrungen (worunter auch uneigentliche sind) des letztern Beispiels sind bei (*i*)(*k*)(*l*) und (*m*) zu sehen.

3.) (n) (o) (p) (q) (r)

Bei (*n*) und (*o*) springt der Bass um eine Quint aufwärts, wobei die im ersten Beispiel befindliche Quartenfolge in abwechselnden Quarten= und Quintenspringen zu merken ist. Die Umkehrungen des zweiten Beispiels stehen bei (*p*)(*q*) und (*r*).

4.) (s) (t) (u) (v) (w)

Bei (*s*) und (*t*) wird die Harmonie auf der Schlussnote verändert, und entsteht daraus die bekannte Septenfolge in abwechselnder Quarten= und Quintenfortschreitung. Die Umkehrungen des letzten Beispiels sind bei (*u*)(*v*) und (*w*).

SPIESS.
5.) (x)

Hier bei (*x*) wird (in den vier ersten Takten, jedesmal am Ende) schon auf der vorletzten Note, nämlich der Dominante, der Schluss (den nur die grosse Terz, wie im sechsten Takte, herbeiführen kann,) durch die kleine Terz unterbrochen.

Beispiele von vermiednen Tonschlüssen, die durch Auslassung der Schlussnote entstehen, wird man später sehen, (Jedoch kann indess folgendes als Erläuterung dienen:)



DRITTER ABSCHNITT.
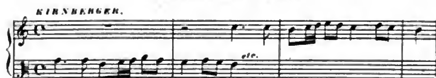
Von dem Verfolg eines Fugensatzes.

Die erste Durchführung eines Fugensatzes kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwierigkeit betrifft den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegfallen, wenn man folgende allgemeine Regeln und Anmerkungen, die sich auf das üblichste hiebei gründen, zum Augenmerke nim̃t. Wir setzen dabei voraus,

a) dass man einen der Wiederholung und eines guten Contrapunkts dagegen fähigen Satz nach Beschaffenheit der Tonart, worin die Fuge sein soll, ersonnen habe;

b) Da die Sätze in den Wiederschlägen nicht immer in einerlei Entfernung hinter einander folgen müssen, so muss derselbe (Satz) gleich anfangs so eingerichtet werden, dass der Gefährte dem Führer auf verschiedne Art, bald unten, bald oben, in allerhand Arten und Gattungen der Nachahmung nachfolgen könne. Es mag aber ein Satz beschaffen sein, wie er will, so muss er allezeit verschiedner Arten derselben (Nachahmungen) fähig sein. Es köm̃t nur auf eine gründliche Untersuchung an. Jedes Thema ist in sich selbst einigemal enthalten. Wo lernt man aber dieses untersuchen? In der Lehre vom doppelten Contrapunkt und vom Canon. Dieser Theile der Setzkunst kann man also bei keiner Fuge entbehren, sie sei einfach oder doppelt, in ähnlicher oder vermischter Bewegung u. s. w. Alle Fugen folglich, wo das Thema nicht so behandelt ist, dass einige Arten der engen Nachahmung (denn alle auf einmal braucht man nicht;) darin hin und wieder vorkommen, legen von der Einsicht ihrer Verfasser kein vortheilhaftes Zeugniss ab. Die Themata davon können gut sein; es hat aber der Componist damit nicht umzugehen gewusst. Er kann in einer andern Gattung der musikalischen Composition mehr Verdienste haben. Da indessen nicht alle Themata von der Art sind, dass man sie allezeit ganz in verschiedner Entfernung gegen einander bringen kann, so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern, sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge.
Die Verkürzung besteht darin, dass man nur den ersten Theil des Satzes nim̃t, und denselben hin und wieder in der engen Nachahmung zwischen den verschiednen Stimmen fugirt. Wir fügen die Bedingung der engen Nachahmung desselben sogleich hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdann das Thema zu verkürzen Gelegenheit nehmen würden, wenn sie nicht weiter fort wissen. Man hat bei dieser Verkürzung aber die Freiheit, die Noten zu zertheilen, zu vergrössern, zu verkleinern, ungebundne Noten zu binden, die Thesin in Arsin, und die Arsin in Thesin zu verwandeln, in allen Intervallen ohne Unterschied nachzuahmen, und dieses in allerlei Arten der Bewegung zu verrichten.
Die Zergliederung eines Satzes besteht darin, dass man denselben in gewisse Glieder, und diese zwischen die verschiednen Stimmen vertheilt, wo man sie mittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet, oder in einer andern Stimme einen aus den andern Gegensätzen oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang mittelst der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören lässt.
Beispiele werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Beispiel.



Dieses Thema, mit dem Führer und Gefährten, ist vom Verfasser in allen Intervallen in verschiedener Entfernung unter sich nachgeahmt worden, und zwar:
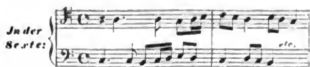


Man kann die Folgestimme eine Octave höher, und also in der (Nachahmung in der) None nehmen, wenn die beiden Stimmen nicht im Einklange zusammen kommen sollen, oder, wenn man die Harmonie drei= oder vierstimig machen will. Dieses geschieht durch den Zusatz einer blossen Terz, indem man die 3te und 4te Stime eine Terz über die Unter= und Oberstimme mitgehen lässt, nämlich:















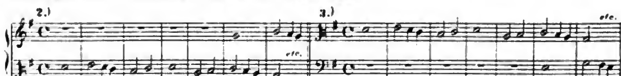
Der Satz ist, ausser dem vorletzten Beispiele, immer in beiden Stimmen ganz geblieben. Die Nachahmung aber ist, ausser dem allerersten Satze, durchgehens in Thesi und Arsi geschehen.

Zweites Beispiel.

Dieses ist bereits in der Organistenprobe von *Mattheson*, und zwar nach einem chromatischen Gegensatze, (von welchen aber hier nicht die Rede ist,) auf verschiedne Art durchgeführt worden. Wir haben dasselbe deswegen gewählt, weil die Folgestimme, mit sehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen Takten eintreten kann. Hier das Thema mit der Folgestimme:

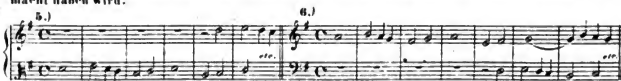


Nun folgen die frühern Eintritte der zweiten Stimme:
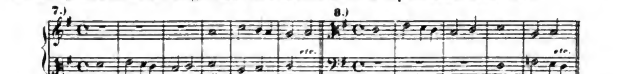




Judess die Folgestime bei 1) sechs Takte zu pausiren hatte, tritt sie hier bei 2) 3) und 4) sogleich nach dem fünften ein. Bei 2) geschieht dieser Eintritt mittelst der Quarte, bei 3) hingegen durch die Untersept, und bei 4) durch die Unternone. Dieses Verfahren gründet sich auf den doppelten Contrapunkt, und zwar auf den in der Decime und Duodecime, in welchem nämlich 3) und 4) gegen 2) stehen, welches man besser einsehen wird, wenn man sich die Regeln vom doppelten Contrapunkte bekannt gemacht haben wird.
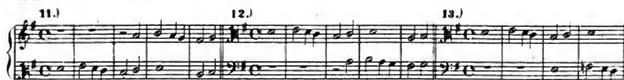


Bei diesen Nummern, 5) und 6), tritt die Folgestime nach einer Pause von fünftehalb Takten ein. Jn Ansehung der anfangenden Noten der Folgestimme stehen diese beiden Beispiele in der Duodecime.
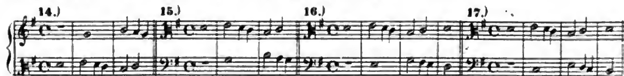




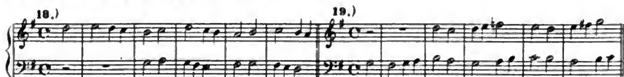
Bei 7) 8) und 10) tritt die Folgestime nach einer Pause von drei Takten, und bei (dem ersten) 9) nach viertehalb Takten ein, wiewohl man, wie man gleich daneben sieht, den Eintritt auch sogleich im Anfange des vierten Takts machen kann.



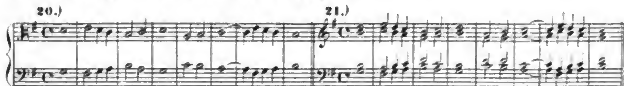
Bei den Nummern 11) und 12), welche beide im Contrapunkte der Octave stehen, geschieht der Eintritt nach einer Pause von drittehalb Takten, und bei 13) nach zwei Takten.
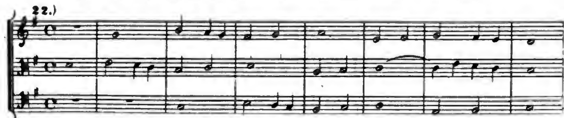


Jn diesen Nummern, 14), 15), 16) und 17), wovon die drei letztern gegen die erste im Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime stehen, geschehen die Eintritte in der engsten Nachahmung, nämlich sogleich im zweiten Takt.



Jn diesen beiden Nummern geschieht die Nachahmung in Arsi und Thesi, und zwar bei 18) in der ähnlichen und bei 19) in der verkehrten Bewegung.



Bei 20) fangen die beiden Stimmen den Satz in der Gegenbewegung zugleich an, und er wird durch den Zusatz der Terzen bei 21) vierstimmig gemacht, wovon man nach Belieben eine wegnehmen kann, wenn er nur dreistimmig ausgeübt werden soll. Jm fünften Takt ist in Ansehung der zugesetzten Terzen eine Veränderung vorgegangen, und statt *e* ein *d*, der Richtigkeit der Harmonie wegen genommen worden. Jm Molltone lässt sich aber die Terz (statt der Secunde daselbst) ebenfalls gebrauchen, wie man die Probe machen kann, wenn man den Satz von *G-dur* ins *G-moll* umändert.



Bei 22) zeigt sich der Satz in einer doppelten engen Nachahmung, in Ansehung der höchsten und tiefsten Stimme. Man kann ihn übrigens noch auf sehr viele Arten verändern; dies mag aber zur Probe genügen. Sowohl besonders, als mit einem Gegensatze wird später (Seite 102) dieses *Matthesonsche* Beispiel noch von *BATTIFERRI* ausgearbeitet vorkommen.

Drittes Beispiel.
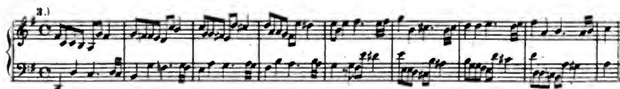
Jn den beiden vorigen Beispielen hatten wir es nur mit einem einzigen Satze zu thun. Hier kommen ihrer zwei zugleich in Betracht, und wir werden sie mit Ziffern bemerken.

1.) HÄNDEL. (1) (2)

Aus diesem Haupt- und Gegensatz ist das folgende Beispiel mittelst der Verkürzung und Zergliederung entstanden.

2.)
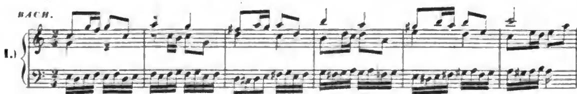
Kaum fängt der Bass das erste Thema an, so folgt ihm die Diskantstimme mittelst der Nachahmung desselben nach. Weder die eine noch die andere Stimme aber vollführen es, indem sie nur den Anfang davon durcharbeiten. Während der Bass die vier Viertheile aus dem zweiten Takte des ersten Fugensatzes mittelst der Versetzung durchnimt, hält sich die Oberstimme an den fünf ersten Noten desselben, und arbeitet diese dagegen mittelst der Versetzung durch. Hier ist also der erste und zweite Takt des Hauptsatzes zergliedert und unter sich durchgeführt worden. Gegen diese beiden Stimmen lässt der Alt ein aus dem zweiten oder dem Gegensatze entlehntes Förmelchen mittelst der Versetzung hören. Das ganze Hauptthema komt endlich erst wieder im sechsten Takt in der ersten Diskantstimme durch einen unvermutheten Eintritt und zwar in enger Nachahmung zum Vorschein, nachdem es die zweite Diskantstime zum Anfange dieses Takts kurz vorher angefangen hat.
Aus dem vierten Takt des Hauptsatzes bei 1.) ist noch das folgende Beispiel 3.), welches eigentlich zur Zwischenharmonie gehört, entstanden.
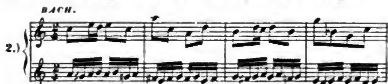


Die höchste Stimme nimt die daraus (aus dem vierten Takte) entlehnte Clausel, führt sie mittelst der Versetzung durch, und weicht dabei nach den Regeln der Tonwechslung in verschiedne Tonarten aus. Die Bassstime arbeitet dagegen mit dem schon bekañten Förmelchen aus dem zweiten Satze, und beide Parthieen setzen diesen Streit unter sich vier Takte lang fort, worauf sich das Blatt wendet, und in dem folgenden Takte die Oberstime dieses Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift, der Bass hingegen die aus dem ersten Hauptsatze entlehnte Passage, (die zuvor die Oberstimme hatte) auf eine freie Art mittelst der Versetzung, bei noch immer fortdauernder Tonwechslung, nachmacht.

Viertes Beispiel.

Das Thema dazu haben wir bereits in dem Hauptstück vom Gefährten, und zwar im zweiten Abschnitte als 4tes Beispiel gesehen, hier bei 1.)
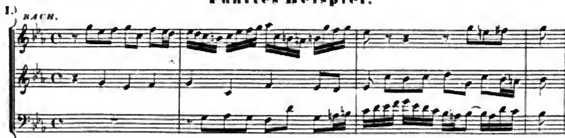


ist es sowohl verkürzt als zergliedert, und dabei in verschiednen Modulationen hintereinander durchgeführt worden. Die beiden Oberstimmen nehmen die zwei ersten Takte des (dort gesehenen) Satzes, und der Bass arbeitet mit der Figur vom dritten Takte desselben nach Proportion dagegen. Auf eine freiere Art, und zwar nur zweistimmig sieht man bei dem folgenden 2.) zergliedert.
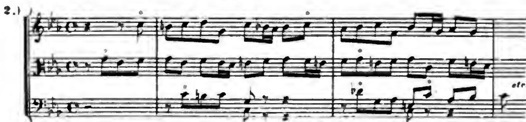


Dieses letztere Beispiel gehört zur Zwischenharmonie.

Fünftes Beispiel.



Der erste Takt der Oberstimme, mit der ersten Note des zweiten (Takts), enthält den Fugensatz. Dieser erscheint hier mittelst der engen Nachahmung auf verschiedne Art, in der ähnlichen und unähnlichen Bewegung, und in der eigentlichen und vergrösserten Geltung der Noten. In der ähnlichen

Bewegung ergreift denselben sogleich nach einer Viertheilpause die Mittelstimme, allein mit vergrösserten Noten, und ehe sie ihn vollführt, tritt die Unterstimme mit dem Satze in der Gegenbewegung ein. Nachdem die Mittelstimme den Satz geendet, nimt sie ihn sogleich, ohne eingeschobne Zwischennoten, eine Quart höher in der eigentlichen Bewegung und Geltung der Noten vor. Die Oberstimme aber erwartet nicht das Ende desselben, sondern rückt sogleich darauf mit der Antwort an. Noch enger auf andere Art ist dieser Fugensatz bei dem folgenden 2.) durchgeführt.



Der Bass verkürzt ihn stets und hat ihn dreimal; die Ober- und Mittelstimme hingegen ihn ganz; und er findet sich in jeder zweimal, wie man aus den über den Anfangsnoten befindlichen Zeichen sehen kann.

Wir kehren nunmehr zu unsern Anmerkungen zurück.

c) Hat man nun nach jetzt gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beide untersucht; so ist, so zu sagen, die Fuge schon gemacht. Man braucht die verschiednen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile nur mittelst guter Zwischensätze zusammen zu hängen. Da nimt man nämlich einen Theil in dieser Tonleiter, den andern in andern, nach den Regeln der Modulation vor; und, damit die Sätze alsdann in allen Stimmen ohne Unterschied, und nicht etwa in den äussersten Stimen allein, auch nicht blos zwischen der Tonleiter des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen, so kañ man sich, so lange bis man es nicht mehr nöthig hat, nach den Mustern guter Autoren eine Disposition (einen Entwurf) der Wiederschläge machen, und diese ungefähr vorläufig in der Partitur bemerken, und hiernach die Fuge völlig ausarbeiten. Diese Disposition muss aber so gemacht werden, dass die grössten Kunststücke zuletzt bleiben, und die schwächern allezeit vorhergehen, damit nach der vernünftigen Vorschrift eines sehr bekannten praktischen Meisters, zwar der Anfang gut, das Mittel aber noch besser, und das Ende vortrefflich sei.

Was sonst noch hie und da erinnert werden kann, wird theils bei folgenden allgemeinen Regeln, theils bei der hiernach anzustellenden Untersuchung ganzer Fugen beigebracht werden.

I. Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwei - drei - oder vierstimmigen einfachen Fuge.

Hieher gehören alle diejenigen Fugen, wo nur ein herrschender Satz vorhanden ist, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergrösserung oder Verminderung, in ähnlicher oder Gegenbewegung u.s.w. nachfolgen.

Von den Alten und noch von einigen Neuern, und darunter z.B. von H^rn THEIL werden alle diejenigen Arten künstlicher Fugen, wo der Nachsatz dem Vorsatz mit veränderter Geltung und Bewegung der Noten u.s.w. antwortet, unter die Doppelfugen gezählt. Die Gründe womit sie es thun, sind mir unbekannt. Thun sie es deswegen, weil die unterschiednen Gestalten, in welchen sich ein Satz bei der engen Nachahmung zeigt, aus dem doppelten Contrapunkte ihren Ursprung nehmen, so haben sie unrecht, indem der doppelte Contrapunkt auch zur einfachen Fuge erfodert wird, wenn diese gut seyn soll. Die Doppelfuge hat ihren Namen von den verschiednen darin wechselsweise erscheinenden Sätzen, und nicht vom doppelten Contrapunkt. Ein anders ist es, wenn in solcher Art von Fugen; wo die Folgestimme in veränderter Proportion der Noten und Bewegung der anfangenden Stimme antwortet, mehrere Sätze zugleich durchgearbeitet werden. Dann gehören sie unter die Doppelfugen, und nicht ehr. Das Ansehen grosser Männer ist nicht im Stande, die unrechte Benennung eines Dinges zu schützen.

Wenn nun der Satz

1tens durch die verschiednen Stimmen einmal durchgeführt ist, so setzt man das harmonische Gewebe entweder nach den Regeln der Zwischensätze noch einige Takte lang fort, und macht dann eine Cadenz; oder man macht diese nach der geschehenen ersten Durchführung sogleich, wenn nämlich der Gesang des Fugensatzes sich dahin neigt. Diese Cadenz kann nun entweder in den Hauptton, oder in die Dominante geschehen, nachdem die vorhergehende Harmonie es am natürlichsten zu erfodern scheint.

Wenn wir an verschiedenen Orten gesagt haben, dass die Ruhestellen nicht in die Fuge gehören, und dies hier durch das Gebot einer Cadenz zu widerrufen scheinen, so müssen wir uns hierüber erklären. Das Verbot der Ruhestellen ist in Ansehung aller Stimmen zugleich zu verstehen, und nicht dahin auszudeuten, als ob nicht einige Stimmen für sich berechtigt wären, einen Schluss unter sich zu machen. Es wird gar nicht erfodert, dass alle Stimmen in einem Athem wegtönen, und sich nirgends ein Zeichen des Unterschiedes der Theile finde. Nur muss der Schluss entweder nicht formal sein, indem man ihn nämlich nach den drei oben erklärten Arten vermeiden kann, oder, wenn er formal ist, so muss entweder 1) die Schlussnote oder eine von den andern Schlussklängen den Fugensatz oder einen Zwischensatz anfangen, oder 2) es muss sogleich von der einen oder andern Note aus der Cadenz abgesetzt, und darauf entweder, wie gesagt, das Thema selbst, oder ein Zwischensatz ergriffen werden. Hievon werden Beispiele vorkommen.

2tens Bei dieser Cadenz lässt man entweder den Führer oder den Gefährten des Fugensatzes in derjenigen Stimme, wo er nicht zuletzt war, eintreten; oder man lässt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz hergieng, bei dieser Cadenz jetzt einen Zwischensatz hören, um nach der Wiederkunft des Hauptsatzes ein desto grösseres Verlangen zu erregen, welcher auch dann bei einer bequemen Harmonie, entweder mit dem Führer oder Gefährten, und zwar in der Stimme, die ihn nicht zuletzt hatte, eintreten kann.

3tens Wenn sich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeigt, so sucht man die Antwort darauf, wenn man will, und viele Arten der engen Nachahmung bei dem Satze möglich sind, oder sonst die Fuge nicht gar zu lang werden soll, in der Folgestimme etwas näher einzuführen, und erwartet nicht diejenige Entfernung, in der sie in der ersten Durchführung gegen die andere Stimme angefangen hat. Diese Antwort kann in der Octav des Hauptons oder der Dominante geschehen, nachdem die Folgestimme der vorhergehenden näher nachfolgen kann.

4tens Diese zweite angefangene Durchführung setzt man nach der Anzahl der Stimmen, mit (oder ohne) vermischten Zwischensätzen, entweder durch alle Parthieen (Stimmen) fort, oder nur durch einige, da man dann diejenige, die in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, mittelst einiger Pausen vorher schweigen lassen kann. Man richtet aber diese Zwischensätze so ein, dass man nunmehr in eine verwandte Tonart cadenziren kann, wobei die Regel ist: dass man in ordentlichen Tonarten ausweichen muss, ehe man in die ausserordentlichen (nämlich in Rücksicht des Grades der Verwandtschaft) geht. An ihre bekannte Ordnung in Ansehung ihrer Folge kann man sich, um mehrerer Sicherheit willen, dabei so lange halten, bis man sich über diese Regeln zu erheben, und mit vernünftiger Freiheit zu moduliren weiss.

5tens Nunmehr erscheint der Fugensatz in einem ganz andern Tone, und vielleicht zugleich in einer andern Tonart, als er zum Anfang gehört wurde. Ist er nämlich aus einem Durtone in einen Mollton gerathen, so giebt man die Antwort in einem, nach Anweisung des Hapttons der Fuge, damit verwandten Nebenmolltone; und gleiche Bewandtniss hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort in einem verwandten Nebendurtone geschieht.

6tens Man fährt hierauf beständig fort, den Fugensatz so viel möglich in allen verwandten Nebentönen, und zwar bald ganz, bald verkürzt und zergliedert, durchzuarbeiten. Man flicht die Sätze mit guten Zwischenharmonien durch, und nahet sich endlich wieder auf eine gute Art dem Haupttone, wo man den Satz noch auf verschiedene Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, periodisch und canonisch durchnimt, und endlich nachdrücklich, und, wenn man will, mit einer anhaltenden Cadenz oder einem sogenannten Orgelpunkte schliessen kann.

Folgende analytische Erklärung einer vierstimmigen Fuge wird dieses alles deutlicher machen. Zum voraus müssen wir hiebei erinnern, dass der Verfasser derselben mehr in den Zwischen- und Gegenharmonieen, als in Ansehung der Versetzung des Fugensatzes, zu moduliren suchte, indem diese nur zwischen der Octave des Hapttons und der Octave der Dominante durchgearbeitet wird, wie man ehmals im ernsthaften Style immer zu thun pflegte, und noch jetzt von denen geschieht, die nach den Gesetzen der alten Tonarten in dem sogenannten Kapellstyle schreiben. Jn dem Artikel von den Doppelfugen werden wir mehrere Gelegenheit zu sehen haben, auf was für Art man mit dem Fugensatze in andere Töne ausweichen kann.

BATTIFERRI.

Thema

27. 28. Th. 29. 30. 31. 32.

Th. Th. Th.

33. 34. Th. 35. 36. 37. Th. 38.

Th. Th. Th. Th. Th.

39. 40. 41. 42. 43. 44. Th.

Th.

45. Th. 46. 47. 48. 49. 50.

Th. Th. Th.

Die erste Durchführung des Satzes erstreckt sich vom ersten bis zum neunten Takte, und, da der Tenor mit dem Führer beginnt, so bekom̃t nach den Regeln des Wiederschlages sogleich der Diskant denselben, nachdem der Alt zuvor den Gefährten hören liess, der hernach zum Schlusse dieser Durchführung im Basse wiederholt wird. Alle Stimmen aber treten ohne besondere Zwischensätze, und zwar die dritte bei einer Secunde, deren Grundton vorbereitet ist, und also bei einer Dissonanz, die vierte aber bei einer einen Schlusssatz bezeichnenden, alle zusammen aber bei einer solchen bequemen Harmonie ein, dass es nicht früher oder später geschehen konnte.

Man ziehe sich hieraus die Regel: dass man den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern hat, weñ die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, so wie man im gegenseitigen Falle dieselben dann mit dazwischengeflochtenen Sätzen aufhalten kann. Noch kann hier bemerkt werden, wie, das beginnende Thema mit einer diskantisirenden Clausel schliesst, deswegen nicht nur sogleich der Alt auf der Schlussnote einfällt, sondern, wie dasselbe noch in allen folgenden Wiederholungen entweder allzeit am Ende etwas verändert, oder die Harmonie dagegen so eingerichtet wird, dass sich die Bewegung stets soviel als nöthig erhält, wofern nicht die andere Stimme gleich darauf beim Schlusspunkte, oder doch gleich hernach eingeführt wird. Wir bemerken dies hiemit zum voraus, um es nicht bei jedem Vorfalle ohne Noth besonders wiederholen zu dürfen.

Die zweite Durchführung fängt am Ende des neunten Takts an, und geht bis zum zwanzigsten. Es ist darin der Satz wieder durch alle Stimmen, aber auf andere Art, durchgenommen. Diejenigen, die zuvor den Führer hatten, bekommen jetzt den Gefährten, und im Gegentheil diejenigen, die den Gefährten hatten, bekommen den Führer. Es folgen dabei die Stimmen in eben der Ordnung, in der sie sich in der ersten Durchführung hören liessen, auf einander. Der Tenor nämlich, der die Fuge anfing, tritt hier wieder zuerst mit dem Fugensatze, und zwar umgekehrt, mit dem Gefährten, da es vorher mit dem Führer geschah, unmittelbar nach der ersten Durchführung ohne besondere Zwischensätze ein. Da er aber den Satz bei einer vollkoñnen Cadenz im Hapttone verlässt, so wird von der Schlussnote sogleich abgesetzt, und ein aus dem Thema entlehntes, jedoch in die Gegenbewegung gebrachtes und von uns mit einem Zeichen (+) bemerktes Förmelchen angefangen, das der Bass gleich darauf mittelst der Nachahmung wiederholt, wodurch die nöthige Bewegung völlig erhalten wird. Nach diesem kurzen Zwischensatze ergreift der Alt, der zuvor etwas geruht hatte, den Führer im zwölften Takte, nach dessen Endigung sich zwar die Harmonie wieder zu einer Cadenz neigt, welche aber durch die Zwischensätze, die aus einer in den drei untern Stimmen nachgeahmten und mit Zeichen bemerkten Clausel bestehen, aufgehoben wird. Kurz vor dem sechszehnten Takte ergreift denn endlich nach diesen Zwischensätzen der Diskant den Gefährten, und im siebenzehnten Takte der Bass den Führer, und damit wird diese zweite Durchführung geendet.

Die dritte Durchführung fängt vom zwanzigsten Takte an, erstreckt sich bis zum siebenundzwanzigsten, und der Satz koñt darin ebenfalls wieder viermal, jedoch auf andere Art zum Vorschein. Wie vorher die Eintritte mit ungleichen Jntervallen, d. i. mit Abwechslung des Führers und Gefährten geschahen: so geschieht es jetzt zweimal hintereinander mit gleichen Jntervallen. Der Tenor nämlich und der Diskant folgen in der Octave nach, und nehmen den Führer, wobei aber die Diskantstimme im zweiundzwanzigsten Takte etwas früher, in näherer Entfernung eintritt, und dadurch die Bewegung, die sich in den andern Stimmen durch den Schlussgang nach dem *C* zu verlieren anfing, wiederherstellt. Der Bass und Alt nehmen darauf den Gefährten, und mit einem Schlussgang ins *B* wird diese dritte Durchführung geschlossen.

Die vierte Durchführung fängt vom 27ten Takte an, und erstreckt sich bis zum 34ten. Hier wird der Satz in der engen Nachahmung durchgearbeitet, und die Stimmen folgen einander mit ungleichen Jntervallen. Der Tenor beginnt mit dem Führer; der Alt niñt sogleich in der kürzesten Entfernung den Gefährten; und in eben derselben Entfernung fängt hernach der Bass den Satz gegen den Diskant an; wobei deñ der doppelte Contrapunkt in der Octave, in welchem diese beiden letztern Eintritte gegen die beiden vorhergehenden erscheinen, in Betrachtung zu ziehen ist. Nachher wird das harmonische Gewebe mittelst der Nachahmung einer aus dem Thema entlehnten kleinen Clausel bis zum 34ten Takte fortgesetzt, und daselbst in *D* cadenzirt.

Die fünfte Durchführung fängt am Ende dieses 34ten Takts an und geht bis zum 37ten. Das Thema wird hier von zwei Stimmen immer terzenweise zugleich angefangen, und von den andern beiden in enger Nachahmung auf eben diese Art, nämlich terzenweise beantwortet. Der Alt und Bass beginnen nämlich den Satz zugleich, und der Diskant und Tenor folgen auf diese Weise kurz hinterdrein. Nach einem angehängten kurzen Zwischensatze wird daū diese Durchführung auch geschlossen.

Die sechste Durchführung fängt am Ende des 37ten Takts an, und geht bis zum 44ten. Das Thema wird hier auf eben die Art, wie in der vorigen Durchführung, zusammengezogen, wobei die beiden obersten Stimmen in Ansehung der Stellung, die sie in der vorigen Durchführung an diesem Orte einnahmen, nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave, unter sich versetzt sind. Das übrige ist eine mit der Natur des Hauptsatzes zusammenhängende Zwischenharmonie.

Die siebente und letzte Durchführung fängt am Ende des 44ten Takts an, und dauert bis zum Ende. Der Diskant und Tenor fangen den Satz terzenweise, aber mit der Verkürzung an; der Alt und Bass folgen in enger Nachahmung nach, und setzen zwar denselben weiter fort, werden aber sogleich vom Diskant und Tenor in enger Nachahmung, und zwar terzenweise, also von beiden zugleich, beantwortet, worauf die ganze Fuge mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird.
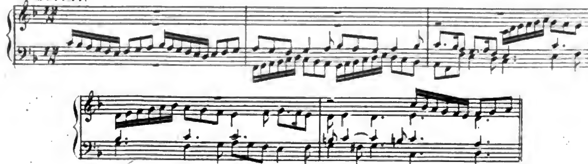
Anmerkungen.

1.) So wie eine vierstimmige Fuge ausgearbeitet wird, kann auch eine dreistimmige ausgearbeitet werden. Man lässt nämlich bei jeder Durchführung nur die vierte Stimme weg; gleiche Bewandtniss hat es mit der zweistimmigen, als in welcher allzeit die beiden letzten wegbleiben. Jn Ansehung dieser zweistimmigen Fuge aber ist zu merken, dass man sie meistens doppelt zu machen, und folglich mit dem Hauptsatze einen Gegensatz, nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave, zu verbinden pflegt. Sie sei aber einfach oder doppelt, so ist dieselbe, so leicht sie verfertigt zu werden scheint, nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen, theils wegen der strengen Regeln, die in der harmonischen Setzkunst einer zweistimmigen Composition vorgeschrieben werden, theils, weil ausser dem Hauptsatze, alle Zwischensätze wechselweise in beiden Stim̃en so viel als möglich, genauer als in mehrstimmigen Fugen unter sich nachgeahmt werden müssen; und ein gewisser grosser Tonmeister hat vielleicht Recht, wenn er ein schönfugirtes Duo für ein Meisterstück in der Setzkunst hält. Wenn man in vielstimmigen Fugen nur meistens auf ein schönes harmonisches Gewebe sieht, so kom̃t hier zugleich die Melodie besonders in Betracht. Damit die Composition nicht trocken und platt werde, ist hier auf lebhafte Wendungen und Gänge zu sehen.

2.) Jn keiner Fuge brauchen alle Stim̃en im̃er zugleich zu gehen. Man kañ nicht nur eine, sondern ihrer zwei öfters ruhen lassen, damit sie den Satz hernach desto frischer von neuem fassen. Man lässt aber in der Regel nicht eher die eine Stim̃e aufhören, als weñ eine andere eintritt. Doch ist man hierin an kein Gesetz gebunden; und, weñ zwei Stim̃en ruhen sollen, köñen sie überdies auf einmal, oder allmählich eine nach der andern verschwinden.

3.) Jn Ansehung der Gegenfuge ist noch zu erinnern, wie es bei ihr einerlei ist, ob der Gefährte dem Führer in der Quinte, der Octave, oder der Terz, oder sonst in einem andern Jntervalle nachfolgt, ob also die Wiederholung des Satzes in der zweiten Stimme in der freien oder strengen Verkehrung geschieht. Nur muss man bei der angefangenen Art bleiben, und es ist nicht eher erlaubt davon abzugehen, als wenn man die Sätze mittelst der engen Nachahmung zusam̃enbringt. Die wechselweise Bewegung kann gleichfalls unterbrochen werden, und hie und da eine Stim̃e der andern in ähnlicher Bewegung antworten, weñ die dritte nur darauf den Satz wieder in der Verkehrung fasst. Aus folgenden Beispielen wird man die Art und Eigenschaft der Gegenfuge hinlänglich beurtheilen können.

1.) *Murpat.*



Hier folgt die zweite Stimme der ersten in der Quinte in freier Bewegung (und verkehrt) nach. Die dritte nimt den Satz in der vorhergehenden Bewegung mit welcher die zweite eintritt; die vierte aber antwortet darauf (gegen die zweite und dritte Stimme) verkehrt. (Hat also gegen die erste Stimme die ähnliche Bewegung).

2.)



Die zweite Stimme folgt der ersten in der freien verkehrten Bewegung in einem gleichen Jntervalle nach, und der eigentliche Gefährte lässt sich erst im 7ten Takte, und hernach im Basse im 10ten Takte hören.

3.) BUXTEHUDE.

Auch dieses Beispiel ist in der freien verkehrten Bewegung. Jm fünften Takte ist eine enge Nachahmung des Satzes zwischen der Diskant- und Bassstimme zu bemerken, im sechsten fangen ihn die Mittelstimmen an terzenweise zu nehmen.

4.) BATTIFERRI.

Hier ist der Satz bei der Wiederholung in die strenge Gegenbewegung versetzt, wie man aus der ähnlichen Folge der Jntervalle, in Ansehung ihrer Proportion sehen kann, und der Gefährte fängt in der Terz an. Die dritte Stimme nimt ihn wieder, und hierin ist also die Ordnung der wechselweisen Bewegung unterbrochen wie beim ersten dieser Beispiele.

Man muss übrigens die Gegenfuge, *fuga contraria*, nicht mit der verkehrungsfähigen Fuge, *fuga inversa*, vermischen. Jene bezeichnet nichts anders, als eine solche Fuge, wo der Nachsatz dem Vorsatze in der Gegenbewegung folgt, wiewohl bei derselben, wenn sie doppelt ist, auch die verschiednen Gegensätze nach den Regeln des doppeltverkehrten Contrapunkts ausgearbeitet werden, und mithin unter sich verkehrungsfähig sein können. Diese bezeichnet eine solche Fuge, die durchgehends vom Anfang bis zum Ende mit allen Zwischen- und Gegenharmonieen nach dem doppeltverkehrten Contrapunkt verfertigt ist, und wo die ganze Composition, mit Verkehrung der Stimmen, in die Gegenbewegung gebracht werden kann. Hievon findet man Beispiele in der Kunst der Fuge von *J. S. BACH*, und in den Beiträgen zu dieser Abhandlung wird von der Verfertigung eines solchen Contrapunkts Nachricht folgen.

II. Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwei - drei - oder vierstimmigen Doppelfuge.

Hieher gehören alle die Fugen, worin verschiedne Sätze unter sich verbunden werden, es mag der Gefährte dem Führer in der Vergrösserung oder Verminderung, der ähnlichen oder unähnlichen Bewegung u.s.w. nachfolgen. Zur Verfertigung derselben ist zu merken:

1^{tens} dass die Sätze in Ansehung der Geltung der Noten sowohl, als der Wendung des Gesanges, von einander unterschieden sein müssen, damit man die Bewegung des einen gegen den andern desto lebhafter empfinde;

2^{tens} dass es gut ist, wenn die Doppelfuge aus einer Stimme mehr besteht, als sie Sätze hat. Es können alsdann nicht nur künstlichere Nachahmungen angebracht, und die Sätze einzeln besser ausgearbeitet werden; sondern dieses dient auch dazu, dass eine Stimme zuweilen ausruhen, und desto frischer den Satz hernach ergreifen kann, da hingegen in Doppelfugen, wo nicht mehr Stimmen als Sätze sind, meistentheils jede Stimme in voller Arbeit ist;

3^{tens} dass ein Satz nicht immer ganz beibehalten oder gänzlich ausgeführt zu werden braucht;

4^{tens} dass die Sätze nicht zugleich mit einander aufhören dürfen.

5^{tens} Um sich in den Doppelfugen mit den vielen Sätzen nicht zu verwirren, kann man bei der Ausarbeitung einen von dem andern mit darübergesetzten Ziffern unterscheiden.

6^{tens} Es ist nicht nöthig, dass der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne dem andern erscheine. Man kann öfters bald diesen, bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.

7^{tens} Wenn die Sätze einmal durchgeführt sind, ist es einerlei, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

8^{tens} Alle die verschiednen Sätze, die unter einander verbunden werden sollen, müssen, bevor man sich an die Ausarbeitung macht, erstlich nach den Regeln des doppelten Contrapunkts zusammengesetzt werden, damit sie bald auf diese, bald auf jene Art unter sich verkehrt werden können; zweitens muss jeder Satz für sich besonders, wie bei der einfachen Fuge, untersucht werden, ob er sich selbst bald auf diese, bald auf jene Art, unten oder oben, zwischen zwei, drei und mehrern Stimmen, und dabei terzenweise, in enger Nachahmung periodisch oder canonisch folgen könne, und wie hernach ein anderer oder mehrere Sätze auf gleiche Art damit verbunden werden können. Drittens muss man untersuchen, ob Sätze darunter der Vergrösserung, der Verkleinerung, des widrigen Taktheils, der unterbrochnen Nachahmung, der vermischten Bewegung u.s.w. fähig sind. Hiernach entwirft man den Grundriss der Wiederschläge in der Partitur.

9^{tens} Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf zweierlei Art geschehen, nämlich:

a) Man arbeitet einen Hauptsatz, wie bei der einfachen Fuge, eine Zeitlang durch, und schliesst in einem zur Einführung des Gegensatzes bequemen Ton, welches insgemein der Hauptton ist. Dieser Gegensatz wird ebenfalls wieder, wie der vorige Hauptsatz, durch allerhand Wiederschläge und Tonarten eine Zeitlang durchgeführt. Nachher fasst man unvermuthet alle beiden Sätze kurz nacheinander, und arbeitet sie nach der schon gemachten Disposition, nach ihren verschiednen Verkehrungen und Versetzungen, und in allerhand Arten der Nachahmung, bis zum Schlusse durch. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen von *BATTIFERI* und dem jüngern *MUFFAT* ausgearbeitet. Wie es nun mit einer Doppelfuge von zwei Sätzen gehalten wird, so wird es auch mit einer von drei oder mehreren Subjecten gehalten, indem man jedes besonders vorher durcharbeiten kann, bevor man sie verbunden nacheinander hören lässt.

b) Man kann alle Sätze, ohne jeden besonders vorher zu arbeiten, gleich nacheinander auf folgende Art einführen.

c) Man braucht nicht so lange zu warten, bis die anfangende Stimme ihr Thema durchgeführt hat, sondern man

kann den Gegensatz schon vorher (d. i. vor dem Ende des Satzes der ersten Stimme) eintreten lassen. So sind die meisten *HÄNDEL*schen Fugen beschaffen. Oder

**) Wenn die anfangende Stimme ihr Thema vollendet hat, lässt man sogleich in der folgenden ein neues hören. Oder

***) Wenn die beginnende Stimme ihr Thema beendigt hat, lässt man sie, sobald die folgende Stime dasselbe wiederholt, und zwar insgemein nach einer kleinen Pause, damit der Unterschied der Sätze desto merklicher sei, ein neues dagegen ergreifen. Nach dieser Art findet man viele Doppelfugen von *KUHNAU* und von *J. S. BACH* gesetzt.

Wegen der Wiederschläge eines jeden Satzes beziehen wir uns auf das, was oben davon gesagt ist. Wie es aber in Ansehung der Einführung der Gegensätze mit einer Fuge von zwei Subjecten gehalten wird, so wird es auch mit einer, die mehrere hat, gehalten. Die Anwendung ist leicht zu machen. Bei der Art bei *) nämlich kann man den dritten Satz einführen, ehe die zweite den ihrigen vollbracht, und den vierten, ehe die dritte den ihrigen geendet. Bei der Art bei **) lässt man in der dritten Stimme ein neues Thema hören, wenn die zweite das ihre zu Ende gebracht, und in der vierten ein anderes, wenn die dritte zu Ende ist. Nach der Art bei ***) lässt man die zweite Stimme, sobald sie den vorigen Satz wiederholt hat, ein neues, und die dritte, sobald diese den Satz der zweiten Stimme wiederholt hat, ein viertes Thema ergreifen, während die vierte Stimme den Satz der dritten wiederholt. Beispiele werden alles deutlicher machen, und in deren Erklärung soll das, was noch ferner bei einer Doppelfuge erinnert werden kann, beigebracht werden.

Erstes Beispiel.
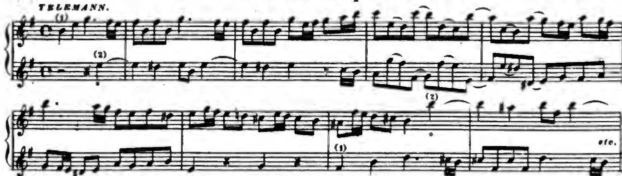
TELEMANN.

(1) (1) tr (2) tr (1) (2) tr (2) (1) etc.
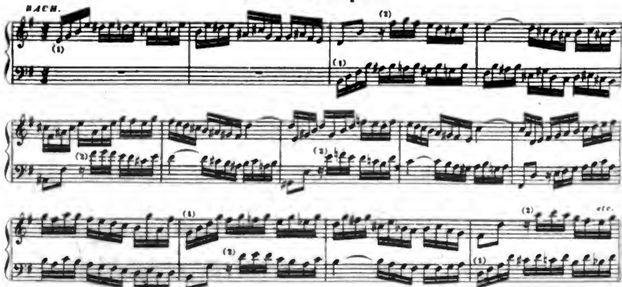


Dieses enthält den Anfang einer zweistimmigen Doppelfuge für zwei gleiche Stim̄en. Der Gegensatz tritt nach der oben bemerkten Art bei ***) kurz nach der angefangenen Wiederholung des Hauptsatzes ein, und steht gegen denselben in dem doppelten Contrapunkt in der Octave. Die nach dieser ersten Durchführung folgende Zwischenharmonie lenkt die Modulation nach *Fis-moll* zu, wo der Hauptsatz, der vorher in der Unterstimme anfing jetzt in der Oberstimme wiederholt, und ihm kurz darauf in der andern der zweite Satz entgegengesetzt wird. So wie die erste Durchführung mit einer Cadenz in *H-dur* schloss, schliesst diese zweite in *Fis-moll*. Bei beiden Cadenzen aber fängt sogleich, damit die Bewegung immer bleibe, eine Zwischenharmonie an, und diese lenkt nun das Gewebe nach *Cis-moll* hin, wo die Unterstimme den Hauptsatz und die Oberstimme darauf den Gegensatz nim̄t. Man sieht aus diesem Beispiel, wie in Fugen moduiirt und der Satz aus einer Tonleiter in die andere versetzt werden kann, der Abwechslung nicht zu vergessen, womit die Stimmen eine um die andere den Satz oder Gegensatz nehmen.

Zweites Beispiel.



Diese zweistimmige Doppelfuge ist ebenfalls für zwei gleiche Stimmen gemacht, und der Gegensatz tritt darin nach der bei *) bemerkten Art ein. Die Sätze sind nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave verfertigt, welchen man bei der Wiederholung der Sätze in der Tonleiter der Dominante, als welche die Gefährten von beiden (Sätzen) bekom̄t, wie man im achten und neunten Takte sehen kann.

Drittes Beispiel.



Es hat in Ansehung des eintretenden Gegensatzes, der gegen den Hauptsatz im doppelten Contrapunkt in der Octave steht, eben die Bewandtniss wie mit dem ersten dieser Beispiele; mit dem blossen Unterschiede, dass dort die tiefste und hier die höchste Stimme die Fuge beginnt. Nachdem sich der Gegensatz in der Oberstimme gegen den Gefährten in der Unterstimme hören lassen, lässt sich derselbe zweimal darauf in der Unterstimme in zwei verschiednen Tonleitern, allein mit einer andern Gegenmelodie hören, worauf endlich beide Sätze wieder verbunden werden, und zwar in der Tonleiter *G*, wo die höchste Stimme den ersten Satz anfängt, und kurz nachher die tiefste den zweiten Satz ergreift.

Viertes Beispiel.

Dieses enthält den Anfang einer zweistimmigen Doppelfuge für zwei ungleiche Stimmen, worin der erste Satz eine Zeitlang durchgeführt wird, bevor der zweite eintritt. Bei der Durchführung des ersten Satzes, welche in den zehn ersten Takten enthalten ist, bemerkt man die wechselweise Versetzung desselben zwischen den beiden Stimmen. Der zweite Satz, der in der Mitte des zehnten Takts in der Oberstimme eintritt, wird ebenfalls eine Zeitlang für sich durchgearbeitet, bevor er mit dem ersten vereinigt wird. Hiebei ist zu merken, wie derselbe, nach einer vorhergegangenen Cadenz in den Hauptton, beginnt, wie im eilften Takt ihn in der Octave zu wiederholen, Miene macht, wie sie aber diesen Vorsatz unterbricht, und ihn (gleich darauf) ordentlich in der Unterquinte (d.i. um eine Quint tiefer als die obere Stimme, aber nur im Anfange, denn hernach wird sie nur um eine Quart tiefer) im zwölften Takte beantwortet; wie die Oberstimme den Satz terzenweise mitmacht, und ihn bei fortdauernder Modulation in *A* im dreizehnten Takte ergreift; wie zum Anfange des vierzehnten Takts die Unterstimme denselben in einem gleichen Jntervall beginnt, aber nicht fortsetzt, und in eben dem Takt mit einem ungleichen Jntervall nocheinmal anfangt und in dem folgenden endigt, worauf die Oberstimme im gleichem Jntervalle in diesem fünfzehnten Takte den Satz zuletzt wiederholt, und nach einem mit der Art desselben übereinkommenden Zwischensatze die Durchführung bei einer Cadenz in der Tonart der Dominante schliesst. Da folgt denn endlich die Vereinigung der beiden Sätze.

Die erste nämlich tritt in der Oberstimme wieder zuerst ein, und während dieselbe den andern Satz darauf ergreift, nimt die Unterstimme den ersten, worauf ebendieselbe (Unterstimme) den zweiten Satz vornimt, und die erste (Stimme) dagegen zu gleicher Zeit den ersten (Satz) hören lässt, und wo also die beiden Stimmen nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave unter sich verkehrt werden, so wie es bei der Durchführung des zweiten Satzes geschah, wo die eine Hälfte gegen die andere in den verschiednen Versetzungen nach eben diesem doppelten Contrapunkt verkehrt ward.

Fünftes Beispiel.

PEBUSCH.

Dieses ist eine ganze zweistimmige Doppelfuge. Die Oberstimme lässt beide Sätze sogleich hinter einander hören, indem sie nämlich nach einer kleinen Pause den zweiten beginnt, sobald der Bass den Gefährten des ersten macht. Jm sechsten Takte werden die Sätze nach dem Contrapunkte in der Octave verkehrt, und der Bass bekomt dadurch den zweiten Satz, während der erste sich im Diskante hören lässt. Jm achten Takt, wo sich die Stimmen zum Schlusse in die Dominante lenken, wird durch die Unterstimme, die die erwartete Schlussnote eine Octav höher nimt und damit das Thema ergreift, die Bewegung wieder hergestellt. Die Oberstimme nimt im folgenden Takt den zweiten Satz, und nachdem beide Stimmen wieder unter sich verkehrt werden, lenkt sich abermals die Harmonie im dreizehnten Takt zur Ruhe, die aber theils durch die veränderte Fortschreitung des Basses, theils dadurch vermieden wird, dass der Diskant den erwarteten Schlussklang eine Octav höher nimt, und damit den Hauptsatz wohl anfängt, aber nicht vollführt, sondern sogleich, dem Basse nachzuahmen.

den Anfang des Gegensatzes nimt, und denselben als einen Zwischensatz, bis zu der im achtzehnten Takt erfolgenden Cadenz in den Hauptton, vereint durcharbeitet. Jm folgenden Takte wird der Satz und Gegensatz in einer verwandten Tonart durchgeführt, und es scheint, als ob darauf im 22ten Takte die Harmonie aufs neue zur Ruhe gehen wolle. Die veränderte Fortschreitung des Basses aber verhindert sie, und beide Stimmen nehmen den Hauptsatz in der engen Nachahmung, der Diskant zwar verkürzt, der Bass aber ganz, wogegen der Diskant den Gegensatz in der noch fortdauernden Modulation in *B* hören lässt, die im folgenden Takte, wo der Bass denselben (den Gefährten) ergreift, in *Es* übergeht. Nach diesem wird im Diskant, der den ersten Satz wieder hören lässt, derselbe verlängert, um auf zweierlei Art den Gegensatz im Basse hören zu lassen, und dadurch endlich die Harmonie in den Hauptton zurückzuführen, wo denn im 29ten Takte das Hauptthema zwischen beiden Stimmen in der engen Nachahmung angefangen, aber von der obern nicht geendet wird, als welche mit dem zweiten Satz dagegen das Gewebe fortsetzt, worauf denn der Bass zuletzt, (nachdem die Oberstimme den Hauptsatz von neuem und zum letztenmale ergreift) nocheinmal den Gegensatz nimt, und damit die Fuge geschlossen wird. (Die unnatürlichen Sprünge im 8ten, 13ten, vom 25ten bis 26ten und vom 28ten bis 29ten Takt soll man sich aber doch nicht als Muster nehmen.)

HÄNDEL.
Erste Abtheilung.

Sechstes Beispiel.

Es enthält den Anfang einer vierstimmigen Fuge mit zwei nach dem Contrapunkt in der Octave unter sich verkehrten Subjecten. Der Gegensatz tritt wie man sieht, früher ein als die anfangende Stimme den Hauptsatz vollendet, und in eben dieser Entfernung lässt sich der Gefährte des Gegensatzes gegen den Gefährten des Hauptsatzes im achten Takte hören. Jm zwölften Takte neigt sich die Harmonie zu einer Cadenz in *Cis*, die jedoch durch die Fortschreitung des Basses, welcher auf dem *Gis* das Thema beginnt, aber nicht vollführt, vermieden wird. Die Mittelstimme hingegen, die in enger Nachahmung einen halben Takt nachher das Thema anfängt, vollendet es auch, wobei zu merken, wie der Bass abermals, nachdem diese Mittelstimme kaum das Thema recht angefangen, derselben in Arsi gleich darauf mit verkürztem Hauptsatze nachfolgt, doch nach einigen Zwischennoten das andere Subject (den Gegensatz) in der ordentlichen Entfernung dagegen macht.

Zweite Abtheilung.
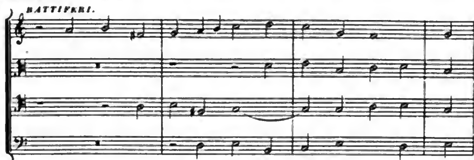
Bei dieser Abtheilung ist das erste Subject mittelst einer canonischen Nachahmung in Arsi und Thesi auf eine künstliche Art erst dreistimmig, (aber verkürzt) hernach zweistimig (schon länger) durchgearbeitet zu finden. Der eigentliche Anfang sowohl des drei = als zweistimigen *Canons* ist mit Zeichen bemerkt. Nach vollendetem *Canon* tritt endlich die (erste) Hälfte des ersten Subjects im Basse im zwölften Takte wieder ein, und wird in der Tonleiter *H* im vierzehnten Takt (in der Oberstimme) mit eben derselben beantwortet, worauf im 16ten Takte die Mittelstime mit dem Gegensatze bei vollständigerer Harmonie zu spielen anfängt u.s.w.

(Jm fünften und sechsten Takt (den halben Takt voraus nicht mitgezählt) dieser zweiten Abtheilung könnte es auch so heissen:
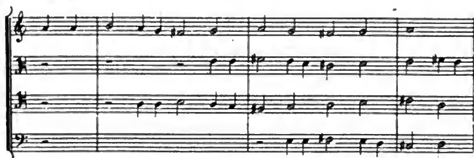
um nicht den *Canon* so bald zu unterbrechen.)

Siebentes Beispiel.
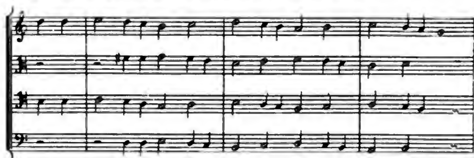
Es enthält verschiedne enge Nachahmungen zweier Sätze, wovon der Verfasser erst jedes besonders in einer vierstimmigen Doppelfuge durcharbeitete, bevor sie unter sich verbunden wurde. Hier der erste Satz:



Der Alt antwortet dem Basse mit einem gleichen Jntervall in eben der Entfernung, als der Tenor dem Diskant zuvor nachfolgte. Gegen diese beiden beginnenden Stimmen stehen die zwei letzten in dem doppelten Contrapunkt in der Octave.
Hier der zweite Satz.
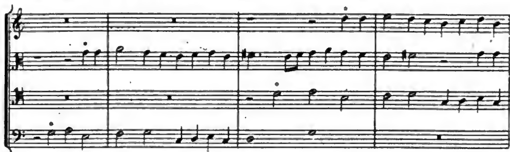


Die canonische Nachahmung des Satzes unter sich ist ebenfalls mit einem gleichen Jntervall, doch ohne dass dabei, wie im vorigen Satze, die Stimmen nach dem doppelten Contrapunkt, in der Octave verkehrt wären ausgeführt. Jm folgenden Beispiele wird dieser zweite Satz in enger canonischer Nachahmung von zwei Stimmen immer terzenweise hervorgebracht.
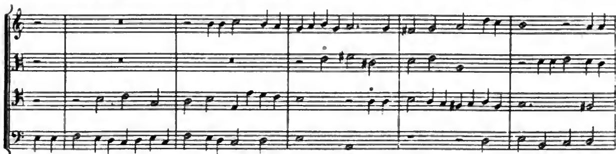


Dieses Verfahren gründet sich, nach Art der Alten zu sprechen, auf denjenigen doppelten Contrapunkt, der aus einem *Bicinio* ein *Quadricinium* (aus einem zweistimmigen einen vierstimmigen Satz) macht, und nach der heutigen Lehrart kann, wie man sehen wird, eine solche Composition sowohl nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave und Decime, als nach dem in der Duodecime, ja nach vielen andern entworfen werden.
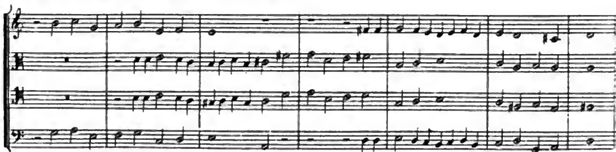
Bei folgendem Beispiele ist die Verbindung der (angeführten) Sätze zu finden.



Der Bass fängt den ersten und der Alt den zweiten (Satz) an. Auf eben diese Art in gleicher Entfernung folgt der Tenor mit dem Diskante nach.
Bei folgendem Beispiele tritt der zweite Satz zuerst und der erste zuletzt ein.



Wenn wir hier den Eintritt der beiden Sätze im vierten Takt (eigentlich im dritten, ausser es würden die zwei Viertheile vor dem ersten Taktstriche schon für einen Takt gerechnet) besonders ansehen, so findet sich, dass dieselben in eben der Ordnung, wie im vorigen Beispiele erscheinen, nämlich der erste Satz zuerst, und dann der zweite. Wenn aber dort die tiefere Stimme allzeit vor der höhern hergieng, so ist es hier umgekehrt, indem die höhere, als die Altstimme, der tiefern, als dem Tenor vorangeht. Die Stimen sind also hier verkehrt, und diese Verkehrung gründet sich auf den doppelten Contrapunkt in der Duodecime. Um mehrerer Deutlichkeit willen sind diese Stimen bei beiden Beispielen mit Zeichen bemerkt.
Nun das letzte dieser (untergeordneten) Beispiele.



Hier werden beide Sätze terzenweise verbunden, und zwar fangen die beiden äussersten Stimmen den ersten Satz, und die beiden mittiern den zweiten Satz zugleich an. In der Mitte kommen die beiden Sätze noch einmal auf gleiche Art, doch umgekehrt zum Vorschein, indem nämlich die beiden mittiern Stimen den ersten Satz, die beiden äussersten aber den zweiten zugleich terzenweise durchführen.

Diese Umkehrung gründet sich sowohl als der Satz an sich, auf denjenigen doppelten Contrapunkt, den man bei Verfertigung desselben vor Augen gehabt hat; und dieser Contrapunkt kann sowohl der in der Octave und Decime, als der in der Duodecime sein.

Achtes Beispiel.

BACH.
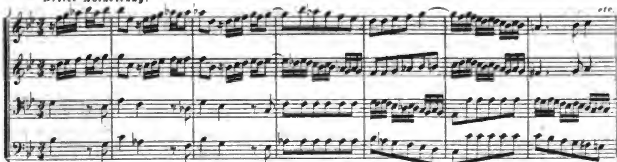
Erste Abtheilung.

(1) (2) (1) (2) (1) (2) (1) etc.

Diese enthält den Anfang einer vierstimmigen Doppelfuge mit zwei Sätzen, die in der anfangenden Stimme gleich unmittelbar auf einander folgen, indem sich nämlich der zweite, sobald in der Stimme darüber (im Alt) der erste wiederholt wird, dagegen hören lässt. Man könnte solche Arten der Fuge nicht unrecht canonische Doppelfugen nennen, indem der zweite Satz darin nicht anders als eine Fortsetzung des ersten ist, und dadurch ein langes nachzuahmendes musikalisches Pneuma entsteht.
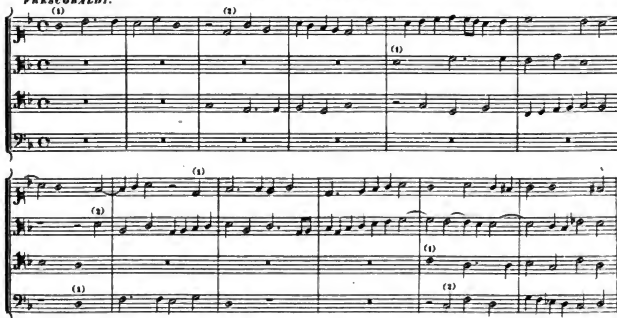
Zweite Abtheilung.

Hier werden diese beiden Sätze verbunden, und zwar wird der erste daselbst sextenweise zugleich hervorgebracht, während der Bass dazu modulirt. Was in dem vorhergehenden (siebenten) Beispiele von derjenigen zweistimmigen contrapunktischen Composition gesagt wurde, die durch den Zusatz der Terzen drei- und vierstimmig werden kann, gilt auch hier, indem die Sexten nichts anders als umgekehrte Terzen sind.



Wie in der vorigen Abtheilung der erste Satz in den obersten Stimen erschien, so wird er hier in den beiden untersten Stimen, und dagegen der zweite (Satz) in den beiden Oberstimen, und also nach der Verkehrung desjenigen doppelten Contrapunkts, nach welchen man den Satz zergliedern kann, hervorgebracht. Die leichteste Zergliederung geschieht nach dem Contrapunkt in der Decime, doch kann sie auch nach dem in der Octave und Duodecime verrichtet werden, wie man zu seiner Zeit sehen wird.

Neuntes Beispiel.



Es enthält den Anfang einer vierstimigen Fuge in der Gegenbewegung. Wir haben darin zwei Sätze zu betrachten, wovon der zweite, sobald die Folgestime den beginnenden Satz in der Gegenbewegung wiederholt, in der anfangenden (Stimme) dagegen hervortritt. Die beiden Sätze komen hier mitteist der Verkehrung auf einerlei Art gegen einander zum Vorschein. Das erste Mal findet man sie im dritten und vierten Takt, wo der zweite Satz oben, der erste aber unten steht. Das zweite Mal stehen sie im fünften und sechsten Takt, und zwar umgekehrt, der erste Satz oben, der zweite hingegen unten. Wenn bei dieser Verkehrung der Stimen die Intervalle einerlei bleiben, so komt dieses daher, weil dabei, wie man sieht, zugleich die Bewegung verändert wird. Das dritte Mal stehen diese beiden Sätze im siebenten und achten Takt, und sind daselbst in Ansehung der eben
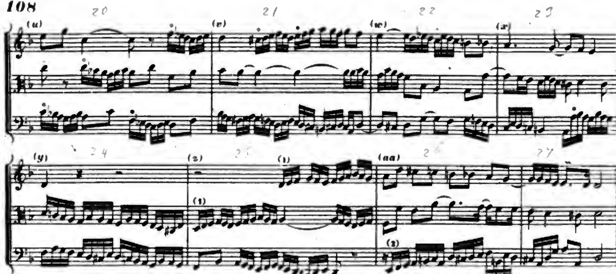
vorhergehenden Verbindung, nach dem doppelten Contrapunkt in der Duodecime verkehrt. Das vierte Mal sieht man sie im eilften und zwölften Takt, wo sie in Ansehung der jetzt erklärten Art verkehrt sind. Da aber die Bewegung zugleich dabei verändert wird, so bleiben die Intervalle bei der Verkehrung der Stimen einerlei. Aus der Lehre vom doppelten verkehrten Contrapunkt, die in den Beiträgen vorkommen wird, soll dieses deutlicher werden.

Zehntes Beispiel.

Dieses enthält eine ganze dreistimmige Fuge mit zwei Subjecten die nach dem doppelten Contrapunkt in der Octave unter sich verkehrt werden. Hier ist es:

BACH.

(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t)



Der Gegensatz fängt in derselben Stimme an, worin der Hauptsatz angefangen hat, und zwar in der Mitte der Wiederholung desselben (Hauptsatzes) in der obersten Stimme, wie man in dem mit (c) bezeichneten Takte sehen kann. Nachdem beide Sätze zu Ende geführt sind, wird im Takte (e) ein Zwischensatz gemacht, der aus einem aus dem Hauptsatze entlehnten und in die Gegenbewegung versetzten Gange besteht. Dieser Gang erscheint zuerst in der Mittelstimme, wird aber gleich darauf in ebendemselben Takt von der obersten nachgemacht, worauf in dem folgenden, der mit (f) bezeichnet ist, die beiden Sätze, jedoch umgekehrt, wieder eintreten, indem der Hauptsatz unten, und der Gegensatz oben zu stehen komt.

Nach diesem wird wieder ein Zwischensatz gemacht, der mit der letzten Hälfte des Takts (g) anfängt, und in den zwei darauffolgenden fortgesetzt wird. Die Clausel, die mittelst der Nachahmung in diesem Zwischensatze durchgearbeitet wird, ist mit Zeichen bemerkt, und man kann die chromatischen Gänge (vielmehr die vermiedenen Tonschlüsse) dagegen zugleich beobachten.

Bei der Cadenz bei (k) fängt der Bass den ersten Hauptsatz, und ein Viertheil, folglich in Arsi, in der Gegenbewegung, der Diskant denselben an. Beide aber verkürzen ihn: worauf aber am Ende des Taktes (k) der Diskant den Hauptsatz in der eigentlichen Bewegung, jedoch in Arsi fasst, und nachdem er ihn in dem folgenden geendigt, die letzte Hälfte des Hauptsatzes, nämlich den chromatischen Theil desselben, in dem Takte (m), geschwind darauf ergreift, während die Mittelstimme die schon bekannte und hier wieder mit Zeichen bemerkte Clausel beginnt, aus welcher dann wieder ein neuer Zwischensatz erwächst.

Bei dem Takte (o) beginnt die Mittelstimme aufs neue mit dem Hauptthema, und der Diskant folgt in enger canonischer Nachahmung in Arsi sogleich eine Quinte höher mit demselben nach. Da tritt am Ende dieses Taktes im Basse der zweite Hauptsatz dagegen hervor, worauf wieder ein Zwischensatz folgt, der aber durch den im Takte (r) eintretenden Hauptsatz wieder aufgehoben wird. Der Alt beginnt denselben darin in der Gegenbewegung, und ein Viertheil später, also in Arsi, folgt der Bass mittelst der engen Nachahmung in eben dieser Bewegung mit ihm nach. Der Diskant scheint auch sich in diesen Streit mischen zu wollen, thut aber nichts weiter, als dass er mit dem Satze in verschiedner Bewegung spielt, bis das Hauptthema in der eigentlichen Bewegung, in der letzten Hälfte des Taktes (s) im Basse wieder eingeführt, und kurz darauf zu Ende dieses Takts auf dessen letztem Viertheile, also in Arsi, mittelst der Nachahmung in der Octave von der Oberstimme nachgemacht wird. An beiden Orten aber ist das Thema verkürzt. Darauf fängt die Mittelstimme in dem Takte (t) nach der Viertelspause ein aus dem Hauptsatze entstandenes Förmelchen an, welches mittelst der Nachahmung

in den übrigen beiden Stimmen, von der untersten in Thesi und von der obersten in Arsi sogleich wiederholt, und eine Zeitlang zwischen allen drei Stimmen, wie durch Zeichen bemerkt ist, durchgeführt, und durch andere dazukommende geschickte Gänge und Nachahmungen bis auf den Takt (z) fortgesetzt wird, wo die Mittelstimme den Hauptsatz wieder beginnt, aber nicht vollführt, wo der Bass in Arsi darauf ein Viertheil später eben denselben in der Gegenbewegung fasst und ebenfalls verkürzt; wo aber endlich der Diskant den Hauptsatz ordentlich ergreift, und damit die Fuge schliesst, nachdem sich, im Takte (aa) zuvor der zweite Satz noch einmal dagegen hat hören lassen.

Eilftes Beispiel.

Es enthält eine Fuge zwischen zwei Violinen und dem Basse, und besteht aus einem Hauptsatze und einem chromatischen Gegensatze. Beide stehen in dem doppelten Contrapunkt in der Octave gegeneinander, wie man aus der Vergleichung derselben bei (a) und (b), wo der Hauptsatz oben steht, und bei (g) und (h), wo er unten erscheint sehen kann. (Bemerkungswerth ist, dass die drei ersten Noten des Gegensatzes die Antwort auf den Hauptsatz erwarten lassen, doch schon die vierte Note und alle folgenden zeigen den Unterschied hinlänglich.) Hier ist es:

LECLAIR.

(v) (w) (x) (y) (z)
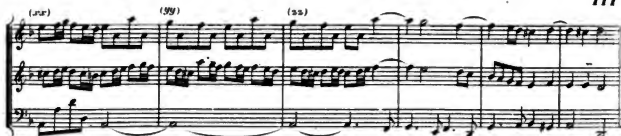
(aa) (bb) (cc) (dd) (ee)

(ff) (gg) (hh) (ii) (kk)

(ll) (mm) (nn) (oo)

(pp) (qq) (rr) (ss)

(tt) (uu) (vv) (ww)



Wenn wir die verschiedenen Durchführungen nach den verschiednen Modulationen ansehen wollen, so erstreckt sich die erste Durchführung vom Takte (a) bis (o), und die beiden Sätze sind darin zwischen der Tonleiter des Hapttons und der Dominante allein durchgearbeitet worden. Jn dem Takte (k) und (l) spielt die Oberstimme mit den Anfangsnoten des Hauptsatzes gegen das Gegenthema, worauf sie ein Förmelchen zum Zwischensatze beginnt, das der Bass sogleich in der Nachahmung ergreift, während die Mittelstimme nach Proportion dagegen modulirt. Diese erste Durchführung wird endlich in der Mitte des Taktes (o) mittelst des Zwischensatzes, der die Harmonie nach *F-dur* hinlenkt, mit einer unvollkommenen oder halben Cadenz darin geendigt, wobei dann die Mittelstime Gelegenheit nimt, den Hauptsatz wieder einzuführen, und damit die zweite Durchführung anzufangen. Jn dem Takte (p) tritt die Oberstimme mit dem zweiten Satze dagegen hervor, und bei (q) fängt der Bass in engerer Nachahmung, als zuvor, ebenfalls den ersten Satz zu zwei Malen, jedoch nur verkürzt an, indem er ihn nämlich erst bei (r) ordentlich fasst, worauf zum Anfange des Taktes (u) in *F* cadenzirt wird. Um die Bewegung aber zu erhalten, setzt die Mittelstime sogleich von der Schlussnote ab, und beginnt mittelst einer kurzen Formel einen neuen Zwischensatz. Der Bass scheint zwar das Thema nehmen zu wollen, gesellt sich aber mittelst der Nachahmung zu diesem Zwischensatze, während die Oberstimme mit einer andern Clausel, und zwar mittelst der Versetzung derselben, sich gegen diese beiden andern zusammenstreitenden Stimmen hören lässt. Diese Zwischensätze lenken die Harmonie nach *A-moll*, wo dann im Takte (x) die dritte Durchführung und zwar in der zweiten Stimme beginnt, nachdem der Bass im vorhergehenden Takte den Hauptsatz zuvor, jedoch verkürzt, eingeführt hatte. Der Gegensatz ist für diesmal davonweggelassen. Beide Sätze aber treten bei (z) und (aa) in der Bass- und Mittelstimme wieder kurz nacheinander ein, worauf zwar in *A-moll* bei (dd) cadenzirt, aber zu dieser dritten Durchführung von den beiden Oberstimmen, die die beiden Subjecte fassen, noch ein Anhang gemacht wird. Unmittelbar nach diesem Anhange, ohne fernern Einschub einiger Zwischensätze, in der Mitte des Taktes (ff) fängt die Oberstimme nach Verlassung des Gegensatzes, den Hauptsatz and damit die vierte Durchführung an. Auf welche Art die übrigen Stimmen dagegen antworten, wird man aus den über die Sätze gesetzten Ziffer sehen können. Diese vierte Durchführung endigt sich mit einer Cadenz in *G-moll* im Takte (oo); hierauf folgt ein Zwischensatz, der aus einer zwischen den beiden Oberstimen angestellten Nachahmung über eine gewisse Clausel besteht, wogegen der Bass mit dem Anfange des Hauptsatzes mittelst der Versetzung spielt. Diese Zwischensätze führen endlich die Harmonie wieder in den Hauptton zurück, wo denn in dem Takte (uu) die fünfte und letzte Durchführung der beiden Sätze vorgenommen, und darauf mit einer anhaltenden Cadenz geschlossen wird. (Dieser langweilige und gemeine Zwischensatz von (oo) bis (tt) verlängert aber die Fuge ohne Noth, und ist daher nicht zum Muster zu erwählen.)

(Die vom Verfasser hier eingerückten Räthselcanons werden ohnehin später samt ihrer Erklärung, im zweiten Theile, erscheinen, und bleiben daher hier weg.)

Fünftes Hauptstück.

Von der Gegenharmonie.

§1.

Diese Gegenharmonie nimt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt, es sei denn, dass man den Führer sogleich bei dem Anfange des Stückes schon mit einer andern Stimme zu begleiten angefangen hat. Dies letztere geschieht aber nur, wenn es eine eigentliche Fuge ist, ausserordentlicher Weise in Fugen für die Singstimme und in Fugen für verschiedne Jnstrumente. Ordentlicher Weise, und in Clavier = und Orgelfugen allezeit, beginnt der Satz ohne alle Begleitung einer andern Harmonie. Jst er nun zu Ende, so sucht man eine geschickte Melodie, die sich gegen den mitteist der Versetzung in den nunmehr in der andern Stimme erscheinenden Fugensatz, in derjenigen, die angefangen hat, hören lässt. Jst nun die Fuge dreistimmig so versteht es sich von selbst, dass, wenn die zweite Stimme ihren Satz vollbracht hat, und die dritte eintreten soll, sie sich mit der ersten verbinden, und gegen diese dritte zusammen harmonieren muss. Jst die Fuge vierstimmig, so gesellt sich bei der vierten Stimme, die dritte nach geendetem Fugenzatze zu der Harmonie der zwei ersten Stimmen, u.s.w.

§2.

Diese Gegenharmonie braucht beim Eintritt eines Satzes so wenig immer consonirend als dissonirend zu sein. Wir wissen, dass, sobald sich ein bequemer Ort zur Einführung desselben zeigt, man nicht auf einen andern warten darf. Findet sich also, dass der Satz bei einer vorbereiteten Dissonanz hervortreten kann, so ist es vortrefflich. Findet sich aber dieses nicht, so muss es ohnstreitig bei einer consonirenden Harmonie geschehen; hiebei sind also die Umstände in Acht zu nehmen. Man sehe jetzt die zum Hauptstück vom Gefährten gegebnen Beispiele, nebst jenen vom Verfolg der Fuge aus dem dritten Abschnitt des vorigen Hauptstüks, wieder nach, um neue zu ersparen.

§3.

Es ist gut, bei Verfertigung der Gegenharmonie eine oder die andere Art des einfachen Contrapunkts zum Augenmerk zu haben. Man läuft weniger Gefahr, ausschweifend zu werden, als wenn man dieselbe nach dem vermischten einfachen Contrapunkte entwirft. Bei diesem (letztern) kann es geschehen, dass man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine Ähnlichkeit haben, und daher mit ihm schlecht zusammenhängen. Wie aber in allen Arten musikalischer Stücke ein Theil mit dem andern wohl übereinstimmen muss, wenn ein schönes Ganze daraus werden soll, so ist dieses hauptsächlich bei der Fuge zu beobachten. Dass die Art des einfachen Contrapunkts, den man zum Anfange erwählt, bis zum Ende beibehalten werden müsse, ergibt sich von selbst. Öfters sind die Führer so beschaffen, dass man einen Theil daraus entlehnen, und mitteist der Nachahmung und Versetzung in Absicht auf die Klangfüsse, das ist, die Figur, Anzahl und Bewegung der Noten, daraus eine Gegenharmonie formiren kann. Solche Gegenharmonieen nun hängen unstreitig mit dem Hauptsatze am besten zusammen. Wer den Fugensatz nach den oben erklärten Beispielen gleich anfangs so einrichtet, dass der Gefährte in dem Laufe der Fuge eher eintreten kann, als der Führer zu Ende ist; wer dabei die Zergliederung desselben nach allen möglichen Arten versucht, der wird seine Natur und Eigenschaft am besten kennen lernen, und sich dadurch in den Stand setzen, in der Art des harmonischen Gewandes, womit der Fugensatz erscheinen kann, desto weniger zu fehlen. Jn Fugen mit vielen Subjecten, die gleich im Anfange unter sich vereint (ausgearbeitet) werden, hat es dieserwegen keine Schwierigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabei die Sätze so eingerichtet, dass einer oder der andere terzen = oder decimenweise (und darum auch sextenweise) gegen die andern fortgehen kann, so ist es noch leichter. Diese Terzen = oder Decimengänge können aber ebenfalls, wie wir im vorhergehenden Hauptstücke sahen, bei einer einfachen Fuge Statt finden.

§ 4.

Je grösser die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren lässt sie in der Gegenharmonie zu. Während die eine Stimme ihre Kräusel macht, müsste doch die andere nur eine elende Füllstimme abgeben. Jn der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie in andern Gattungen musikalischer Stücke. Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine darin vor der andern besonders herrschen. Der Gesang muss dabei durchgehends verbunden oder obligat sein. Daher gehören die in der freien Schreibart sonst erlaubten Gänge im Einklange oder in der Octave nicht in die eigentliche Fuge, gesetzt, dass man dergleichen auch bei grossen Meistern findet. Von Fugen für die Singstimme, die mit Jnstrumenten begleitet werden, und wo diese mit dieser oder jener Stimme im Einklang oder in der Octave fortgehen, ist hier nicht die Rede.

§ 5.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder zu buntscheckig sein soll, so wenig sind die generalbassmässigen Gänge erlaubt. Wenn der selige Musikdirektor *KIRCHHOF* aus *Halle* in seinen bekannten Fugen über alle 24 Töne die Gegenharmonien mittelst der Ziffer beständig angezeigt hat, so ist dieses deswegen geschehen, dass er seinen Schülern zugleich den Generalbass und die Art der verschiednen Eintritte eines Fugensatzes beibrächte. Seine Absicht ist nicht gewesen, diese flüchtigen Geburten als Muster einer wohlausgearbeiteten Fuge auszugeben. Diejenigen Fugenmacher hingegen sind nicht auf diese Weise zu entschuldigen, die in ihren Ausarbeitungen, wo keine Ziffern vorhanden sind, sondern wo alle Noten in jeder Stimme durch wirkliche Noten ausgedrückt stehen, doch nichts mehr, als ein ordentliches Accompagnement zu Markte bringen. Um in diesen Fehler nicht zu verfallen, muss eine Stimme sich gegen die andere immer fortbewegen, es geschehe nun durch Rückungen, (gebundene Dissonanzen, Vorhalte,) durchgehende oder Wechselnoten, nachdem es die Umstände an die Hand geben.

§ 6.

Bei dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, dass die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht allzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende erlaubt, eine oder mehrere Stimmen mittelst einer klüglich angebrachten Pause manchmal schweigen zu lassen, und da giebt man, wie bereits oben erwähnt ist, derjenigen Stimme die Pause, bei der kurz darauf der Hauptsatz eintreten soll.

Sechstes Hauptstück.

Von der Zwischenharmonie.

§ 1.

Die Zwischenharmonie fängt da an, wo die Gegenharmonie aufhört, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben, und dauert so lange, bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muss also ebenfalls, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fliessen, und mit der bereits demselben entgegengesetzten Harmonie übereinkommen.

§ 2.

Hieraus folgt, dass alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht mittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführt werden können, alle gebrochnen Accorde, Harpegements, weitläufige Tiraden, generalbassmässige Sätze, allerhand bunte und in die fantastische Schreibart gehörende Figuren, Gänge mit Unisonen und Octaven, arienmässige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§3.

Wo nimt man aber die Gänge zu den Zwischensätzen her? Aus dem Hauptsatze; aus der schon demselben entgegengesetzten Harmonie, worüber man die im vierten Hauptstück von der Zergliederung gegebnen Beispiele nocheinmal nachsehen kann; und endlich, wenn das Thema nicht von der Beschaffenheit ist, dass etwas besonderes sich daraus entlehnen lässt, so ersinnt man gute harmonische, mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmende Gänge, wovon im vierten Hauptstück im dritten Abschnitte Beispiele vorkommen. Dass man, um geschickte Zwischensätze zu machen, alle mögliche in dem ersten Hauptstücke erklärten Arten der Nachahmung wohl inne haben müsse, ist leicht einzusehen.

§4.

Diese Zwischenharmonie darf nicht zu lang sein, zumal wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu oft vorkommen. Der Hauptsatz würde dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.

§5.

Sie muss ferner so eingerichtet werden, dass der Hauptsatz unvermuthet dazwischen eintreten könne, wenn sie nicht etwa mit einer Cadenz endigt, bei der er dann eingeführt wird. Dies hängt aber von der Modulation, und bei ihr von einem bequemen Jntervall ab, gegen welches der Fugensatz eintreten kann.

§6.

Die Zwischensätze brauchen nicht stets vollstimmig zu sein. Man kann eine oder zwei Stimmen allmählich nacheinander verschwinden, oder öfters zusammen aufhören lassen, um hernach den Fugensatz desto nachdrücklicher und deutlicher wieder einzuführen, zumal wenn denselben eine Mittelstimme nehmen soll.

§7.

Alle Fugen hören endlich mit dem Satze selbst, oder mit einer noch kurz darauf folgenden Harmonie auf. Man findet Beispiele von beiden. Das erste ist unstreitig besser; in allen beiden Fällen aber geschieht das Ende vollstimig, nach der Anzahl der Stimen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

Siebentes Hauptstück.

Vom Contrapunkt überhaupt.

§1.

Das Wort Contrapunkt ist aus der Gewohnheit der Alten entstanden, die vor Erfindung der heutigen Noten nichts als Punkte gebrauchten, und solche hinter = oder übereinanderseizten. Es wird bei den Lehrern der Musik in zweierlei Verstande genommen, in einem weitern und engern. Jm weiteren Verstande bezeichnet es die Setzkunst und alle Arten musikalischer Stücke überhaupt. Jn engeren Verstande bezeichnet es nur einen gewissen Theil aus der Setzkunst, und darin eine gegen einen gewissen Satz verfertigte Melodie. Wird nun eine einzige Melodie gegen diesen Satz gemacht, so heisst eine solche Composition ein zweistimiger Contrapunkt. Werden zwei, drei, vier und mehrere Melodieen dagegen gemacht, so heisst sie ein drei = vier = und mehrstimmiger Contrapunkt.

§2.

Dieser Satz wird entweder aus eigner Erfindung, oder, insbesondere in geistlichen Musiken,
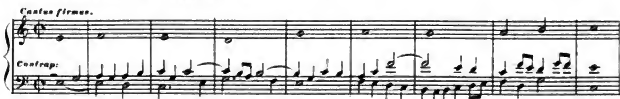
aus einem Kirchenliede genommen, und ihn kann sowohl der Bass, als der Diskant, sowohl der Alt, als der Tenor haben. Jst er aus einem Kirchenliede genommen, so nennt man den Satz einen festen Gesang, *cantus firmus*. Sonst aber und überhaupt wird dieser Gesang, gegenwelchen ein Contrapunkt verfertigt wird nur schlechthin ein Satz, oder Hauptsatz, ital: *subjectum*, ital: *sogetto*, und der Contrapunkt dazu der Wider = oder Gegensatz, *contrasubjectum*, *contrasogetto*, genannt.

§3.
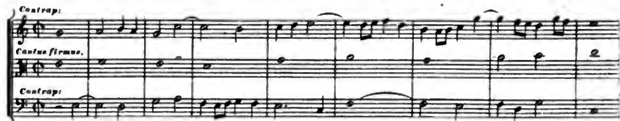
Wird dieser Contrapunkt über den Hauptsatz (oberhalb des Hauptsatzes) verfertigt, so heisst er bei den Griechen und Lateinern in der mäñlichen Endung: *contrapunctus hyperbatus*, ital: *contrapunto sopra il soggetto*. z. B.



Komt der Contrapunkt unter den Hauptsatz zu stehen, so heisst er *contrapunctus hypobatus*, *contrapunto sotti il sogetto*. z. B.



Wird der feste Gesang aber in den Mittelstimmen angebracht, und in den äussersten dazu contrapunktirt, so nennt man dieses auf italienisch: *falso bordone*, franz: *faux bourdon*. z. B.
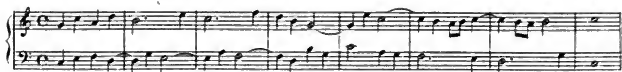


Doch pflegen einige auch diejenige Setzart darunter zu verstehen, bei der zwar der feste Gesang in eine Mittelstimme geschrieben, aber doch durch ein im Tone sechszehnfüssiges Jnstrument, z. B. einen Bassbrummer (*bombardo*) ein Schlangenrohr, (franz: *serpent*) oder dergleichen Register auf der Orgel hervorgebracht wird.

§4.

Jeder Contrapunkt ist entweder gleich oder ungleich, *aequalis* oder *inaequalis*. Gleich heisst er, wenn die Noten in den übereinander stehenden Stimmen von einerlei Geltung gegen einander sind, z. B. eine ganze Note gegen eine ganze, eine Halbnote gegen eine Halbnote u. s. w. Ungleich heisst er, wenn die Noten in den übereinander stehenden Stiñen von verschiedner Geltung gegen einander sind, z. B. zwei Halbnoten, oder vier Viertheile, oder acht Achttheile gegen eine ganze Note, u. s. w.

In beiden Gattungen können entweder blosse Consonanzen verbunden, oder Consonanzen und Dissonanzen untereinander vermischt sein. Die Verfertigung sowohl dieser als jener Arten an sich gehört unter die Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst, und heisst contranotiren; und da wir sie voraussetzen, so bedarf es davon keiner weitern Vorstellung in Beispielen. Wir merken hier blos, dass der gleiche Contrapunkt, er sei consonirend allein, oder con- und dissonirend, d.i. vermischt, sonst der gemeine, schlichte, ingleichen feste Contrapunkt, *contrapunctus vulgaris, planus* oder *firmus*; der ungleiche vermischte aber, ein gebrochener, figurirter, bunter, geblümter, verzierter Contrapunkt, *contrapunctus fractus, diminutus, figuratus, floridus, coloratus, ornatus*, pflegt genannt zu werden, wenn er über oder unter einen Choral verfertigt ist. Wenn aber die Composition aus eigenem Kopfe hergenommen, und aus solchen Figuren und Noten in beiden Stimmen zusammengesetzt ist, dass die Arbeit gegen einander ähnlich ist, und man, so zu reden, den Contrapunkt nicht von dem Hauptsatze unterscheiden kann, so heisst man eine solche Composition einen zusammengesetzten Contrapunkt, ital. *contrapunto composto*. z. B.



§ 5.
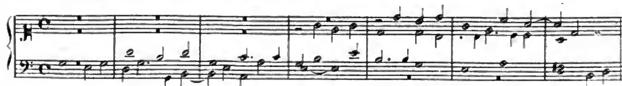
Da die Fortbewegung der Noten auf zweierlei Weise geschehen kann, stufenweise oder sprungweise, so wird derjenige Contrapunkt, dessen Noten stufenweise fortgehen, ein gerader Contrapunkt, *contrapunctus gradativus*, oder *per gradus conjunctos*, *contrapunto alla diritta*, genannt. z. B.



Derjenige Contrapunkt, wo die Noten sprungweise fortgehen, heisst ein ungerader oder springender Contrapunkt, *contrapunctus saltativus* oder *per gradus disjunctos*. ital. *contrapunto di salto*. z.B.



FRESCOBALDI hat eine ganze vierstimmige Fuge in solchem ungeraden Contrapunkt in allen Stimmen gesetzt. Hier der Anfang derselben:



Als eine Nebengattung des springenden kann der hüpfende Contrapunkt, *contrapunto in saltarello,* betrachtet werden. z.B.



§ 6.

Wird in einem Contrapunkt eine einfache und eine zusammengesetzte Taktart verbunden, (wie im letzten Beispiele der $\frac{4}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Takt,) so nennt man denselben einen Contrapunkt in der gedritten Bewegung, *contrapunctus in tempore ternario.* (Noch ein solches Beispiel wird sich bei § 8. zeigen.)

§ 7.

Jn was für einer Fortschreitung der Contrapunkt verfertigt werde, so können Rückungen dar. in Statt finden. Hieraus entsteht der syncopirte oder rückende Contrapunkt, *contrapunctus syncopatus,* d.i. ein solcher Contrapunkt, wo der Widersatz gegen den Hauptsatz in beständiger Rückung fortgeht, diese Rückung mag nun von Bindungen, von Verlängerung der Noten durch Punkte, oder von der Grösse der Noten an sich in Ansehung der Schreibart herrühren. Rührt sie von Bindungen her, so nennt man einen solchen syncopirten Contrapunkt, besonders einen gebundenen Contrapunkt, *contrapunctus ligatus.* z.B.



Rührt die Rückung von Punkten her, so heisst er ein punktirter Contrapunkt, *contrapunctus punctatus.* z.B.
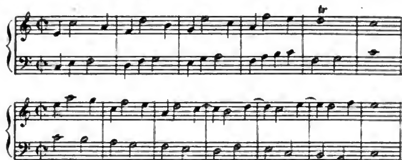


(Jm nächsten Paragraph werden noch ein Paar Beispiele hierüber vorkommen.)

Eine andere Gattung eines punktirten Contrapunkts, wo die Punkte nur zur Ungleichheit der Noten (in derselben Stimme) dienen, und keine Synkope vorhanden ist, folgt hier:



So vielerlei Figuren der Noten es nun giebt, so vielerlei Gattungen des punktirten Contrapunkts giebt es auch. Wenn aber in diesem syncopirten Contrapunkt die Noten des Gegensatzes so hintereinander gesetzt werden, dass zwischen zwei Halbnoten eine ganze Note, zwischen zwei Viertheilen eine halbe Note, oder zwischen zwei Achttheilen ein Viertheil, u.s.w. zu stehen komt, so giebt man ihm

den Namen eines hinkenden Contrapunkts, lat: *contrapunctus claudicans*, ital: *alla zoppa*, und hier rührt die Rückung von der eignen Grösse der Noten her. z.B.



§ 8.
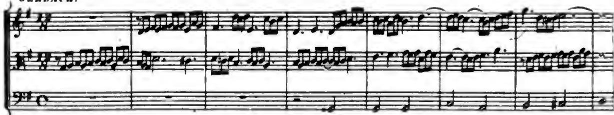
Die contrapunktirende Stimme wird entweder aus allerhand willkührlichen melodischen Passagen, so wie sie sich am ersten nach den Regeln eines guten Gesanges der Einbildungskraft darstellen, verfertigt, oder es wird ein kurzes, entweder aus dem festen Gesang entlehntes, oder aus eigner Erfindung hergenommenes Thema zum Grunde gelegt, und dieselbe darnach ausgearbeitet. Das erste heisst ein freier, unverbundner, fantastischer oder vermischter Contrapunkt, *contrapunctus liber*, *solutus*, *phantasticus* oder *mixtus*. z.B.

LE BEGUE.

Das zweite heisst ein verbundner Contrapunkt, *contrapunctus obligatus*, und geschieht auf zweierlei Art:
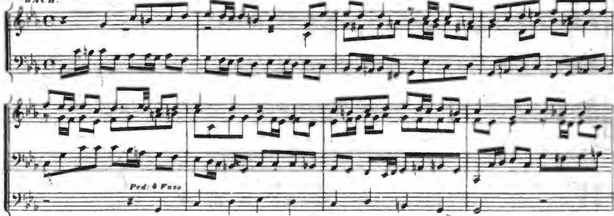
a) fugenmässig, es mag nun mittelst einer eigentlichen oder uneigentlichen, einer canonischen oder periodischen Fuge geschehen. z.B.

1.)



Dieses enthält einen dreistimmigen contrapunktischen Satz, in welchem die zwei obersten Stimmen gegen die unterste, die den festen Gesang führt, mit einer zweistimmigen Fuge arbeiten.

2.)



Dieses enthält einen vierstimmigen contrapunktischen Satz, in welchem die drei höchsten Stimen gegen die unterste, die den festen Gesang führt, ein aus dem Gesange selbst hergenommenes Subject mit einem Gegensatze fugiren.

Anmerkung des Umarbeiters.

Der Ausdruck 4 Fuss bedeutet, dass alle Noten um eine Octav höher klingen als sie geschrieben sind. Die nächste Beziehung hat er auf die Länge der Orgelpfeifen und darin besonders auf das grosse *C*, als dem tiefsten Ton der ältern Orgeln, dessen bestimte Pfeife 8 Fuss lang sein sollte, um den Ton in der natürlichen Höhe wie auf dem Violoncell oder auf dem Clavier zu geben. Das kleine *C* hatte 4 Fuss, das eingestrichene *C* 2 Fuss, das zweigestrichene 1 Fuss, das dreigestrichene ½ Fuss, folglich musste das Contra *C* 16 Fuss Länge haben. Obgleich nun nicht allein die Länge der Pfeife sondern auch ihre Weite u.s.w. beiträgt, so blieb doch allgemein der Ausdruck, der auf die Länge derselben Bezug hatte. Da aber die Tastatur einer Orgel nur gewöhnlich vom grossen bis zum dreigestrichenen *C* reichte, so konnten und können die tiefern und einige höhere Octaven nur mittelst der verschiednen Register auf der nämlichen Tastatur benützt werden. Dieses geht so zu: Hat die Taste des grossen *C* den achtfüssigen Ton so klingen auch alle folgenden Töne wie auf den Clavieren (nun *Pianoforte's*). Hat die Taste des grossen *C* den vierfüssigen Ton, so klingen die Töne auch auf den folgenden Tasten um eine Octav höher. Sollen alle Tasten um zwei Octaven höher klingen, so muss die Taste des grossen *C* den zweifüssigen Ton haben, u.s.w. Sollen hingegen alle Tasten um eine Octave tiefer klingen als auf dem Claviere, so muss die Taste des grossen *C* den 16 füssigen Ton haben. — Jnsofern klingt das Pedal in diesem Beispiele so:



und macht also eine Mittelstimme.

3.) BACH.

Ped: doppio.

Hier wird der Gesang selbst in einer sechsstimmigen Fuge durchgearbeitet. Man kann bei Gelegenheit dieses Beispiels die Art des Wiederschlages in vielstimmigen Fugen beurtheilen, und damit, was davon in dem Hauptstücke von dem Wiederschlage (Seite 70) gesagt ist, damit vergleichen. Noch kann man die Vergrösserung des Satzes im neunten und in den folgenden Takten der zweiten Stimme von unten, gegen den in der eigentlichen Geltung in der dritten Stimme von unten gleich zuvor eingeführten Satz bemerken.

4.) BACH.

Dieses ist eine canonische Fuge im Einklange, zwischen den zwei oberen Stimmen, über den in der Unterstimme befindlichen festen Gesang.

5.) BACH.

Forte

Piano

Pedal

Hier ist der Contrapunkt in den drei untersten Stimmen, und der Choral wird in den beiden obersten mittelst einer canonischen Nachahmung in der Unterquarte durchgeführt. (Das *Forte* und *Piano* bezieht sich auf zwei Claviaturen einer Orgel, wovon hier die für die rechte Hand mit lauten, und jene für die linke Hand mit schwachen Registern gerichtet werden soll, damit der Choral stärker hervortrete.)
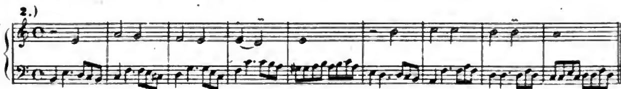
b) Mittelst der engen Nachahmung und Versetzung, und zwar so, dass nichts, als ebendieselbe Passage, in dem ganzen Contrapunkt zum Vorschein kommt. Dies heisst ein *contrapunto d'un sol passo* oder *passaggio*, ein Contrapunkt von einer einzigen Clausel, oder ein dichter Contrapunkt, und wird auch sonst in Ansehung der Art, wie diese Clausel behandelt wird, ein *contrapunto perfidiato*, *ostinato* oder *pertinace*, d.i. ein strenger Contrapunkt genannt. z. B.

1.)



Hier wird die gegen den festen Gesang erwählte Passage, die in den zwei ersten Takten enthalten ist, in den folgenden mittelst der engen Versetzung, das ist, einer solchen die durch keine andern Noten unterbrochen ist, durchgeführt.

2.)
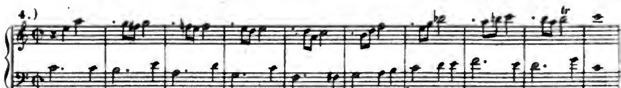


Die erwählte Passage zu diesem Contrapunkte wird meistens nur mittelst einer Versetzung in Absicht auf die Klangfüsse, d.i. die Anzahl, Figur und Bewegung der Noten durchgearbeitet.

3.)
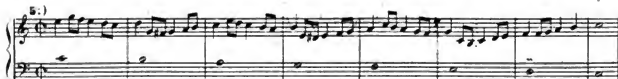


Es hat mit diesem Beispiele eben die Bewandtniss wie mit dem vorigen. Bei Gelegenheit desselben kann man merken, wie alle sogenannten *Doublés*, Variationen oder Veränderungen eines musikalischen Stückes hieher zu nehmen sind.

4.)
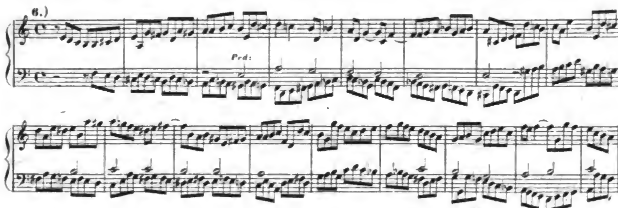


Jst ein punktirter dichter Contrapunkt, und der Klangfuss ist nach der obersten Stimme zu beurtheilen.
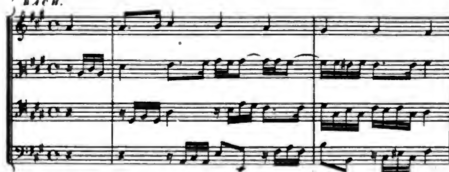


Jst ein Contrapunkt, der aus einem Viertheile und zwei Achttheilen besteht. Wir haben bei den vorigen Arten die langen italienischen Benennungen, womit man sie von einander zu unterscheiden pflegt, deshalb weder hergesetzt, noch verdeutscht angeführt.

1.) weil wir dafür halten, dass jeder, der dies liest, die Geltung, Anzahl und Bewegung der Noten, die die Passage ausmachen, genugsam verstehen wird.

2.) Weil die Anzahl dieser Arten des Contrapunkts unendlich, und nicht zu bestimmen ist. Was würden also die wenigen Benennungen, die man hie und da bei einigen musikalischen Schriftstellern hievon findet, für Nutzen schaffen?
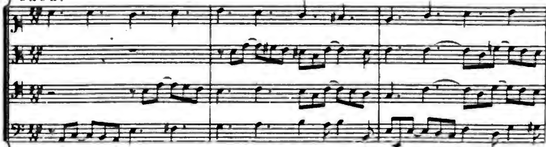


Hier ist der feste Gesang in der Mitte, und die beiden äussersten Stimmen machen, nach Anleitung der drei ersten Noten aus der obersten, den Contrapunkt dagegen.
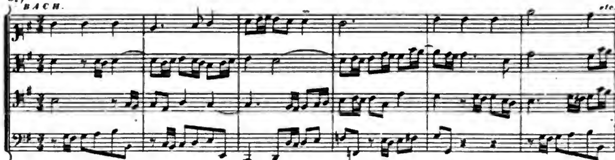


Der feste Gesang ist in der Oberstimme. Die Passage, die zum Contrapunkte erwählt wird, ist in den drei ersten Sechszehntheilen des Alts enthalten, und wird zwischen den drei untersten Stim̃en, in jedem Takttheile, wechselweise mittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt.

8.)
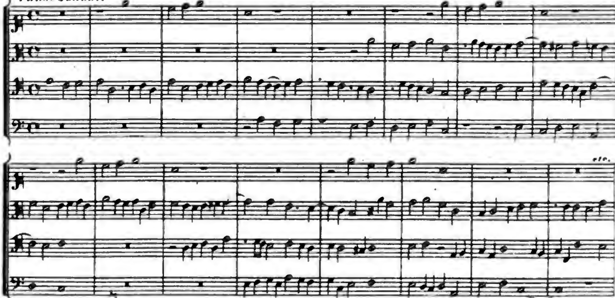


Der feste Gesang ist in der Oberstimme, und die Clausel, worüber in den andern Stimmen dagegen contrapunktirt wird, ist in den fünf ersten Noten des Basses enthalten.

9.)



Der feste Gesang ist in der Oberstimme, und die erwählte Passage im Basse mitteist der engen Versetzung durchgearbeitet. Die beiden Mittelstimmen machen eine blosse Gegenharmonie.

10.)



Das Thema, womit hier die Fuge beginnt, wird in der obersten Stiṁe zu einem festen Gesang gemacht, und wie man sieht, iṁer mit ebendenselben Tönen, doch mit hie und da veränderter Geltung der Noten, hervorgebracht.

§9.

Jn was für einen Contrapunkt es sei, so können die Stimmen entweder gegeneinander ver=wechselt werden oder nicht. Dieses heisst aber die Stimmen gegeneinander verwechseln, wenn die oberste Stimme zur untersten und die unterste zur obersten werden kann, damit ent=weder eine andere Harmonie zum Vorschein komme, oder die Gestalt der vorigen doch verändert werde. Jst der Contrapunkt nicht so beschaffen, dass diese Verwechslung der Stimen ohne Ver=letzung der harmonischen Regeln Statt finden kann, so heisst er ein einfacher Contrapunkt, *contrapunctus simplex*. Jst der Contrapunkt so beschaffen, dass diese Verwechslung der Stimmen Statt findet, so wird er überhaupt ein doppelter Contrapunkt, *contrapunctus duplex*, insbesondere aber in einem mehr als zweistimmigen Satze, wo alle Stimmen unterein=ander verwechselt werden können, nach der Anzahl derselben bald ein drei = oder vierdop=pelter Contrapunkt, u.s.w. *contrapunctus triplex*, *quadruplex*, *etc.* genannt. Die Verwechs=lung der Stimmen heisst lat: *evolutio*, ital: *rivolgimento*, ingleichen *roversciamento*, franz: *renversement*.

Anmerkung.

Dieser doppelte Contrapunkt kann in Ansehung der melodischen Bewegung in den in der ähnlichen und in den in der Gegenbewegung abgetheilt werden. Durch den ersten wird derjenige doppelte Contrapunkt verstanden, wo bei Verkehrung der Stimmen, eine jede ebendie=selbe Fortbewegung der Noten in die Höhe und Tiefe behält; durch den zweiten derjenige, wo die Stimme nicht allein verkehrt, sondern zugleich in die Gegenbewegung versetzt werden kann. Dieser Contrapunkt heisst der doppelt verkehrte Contrapunkt, *contrapunctus duplex in motu contrario*. Jst der Contrapunkt so beschaffen, dass die Stimmen nicht allein verkehrt, son=dern auch vom Ende nach dem Anfang zu, d.i. rückwärts ausgeübt werden können, so heisst er ein rückgängig doppelter Contrapunkt, *contrapunctus duplex retrogradus*; und komt die Gegenbewegung noch dazu, so entsteht daraus ein verkehrter rückgängiger Contrapunkt, *contrapunctus retrogradus contrario motu*.

Das Beiwort doppelt wird Kürze halber oft von dem Worte Contrapunkt weggelassen werden, wie hier zum voraus erinnert wird.

Achtes Hauptstück.

Vom doppelten Contrapunkt.

Da es bei Verwechslung der Stimmen auf die Übersetzung der einen von beiden in andere Jn=tervalle ankomt, so entstehen so vielerlei Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts, als Jnter=valle zu solchen Übersetzungen vorhanden sind. Weil es nun sieben dergleichen Jntervalle in dem Umfange einer jeden Tonleiter giebt, so kommen sieben Hauptgattungen des doppel=ten Contrapunkts heraus.

Diese sieben Hauptgattungen sind:

1tens der doppelte Contrapunkt in der *Secunde* oder *None*,
2tens in der *Terz* oder *Decime*,
3tens in der *Quarte* oder *Undecime*,
4tens in der *Quinte* oder *Duodecime*,
5tens in der *Sexte* oder *Decima Tertia*,
6tens in der *Septime* oder *Decima Quarta*,
7tens in der *Octave* oder *Decima Quinta* oder *Disdiapason*.

Anmerkung.

Da die zusammengesetzten Jntervalle nichts anders als die Octaven der einfachen sind, und unter der Verkehrung einer Stimme in die Secunde oder None, in die Terz oder Decime kein(?)

anderer Unterschied ist, als den die Höhe oder Tiefe verursacht, (?) vermöge welcher die Harmonie zwar dem Orte, nicht aber der Natur nach verändert wird, und also einerlei bleibt: so sieht man die Ursache, warum wir die verschiednen Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts sowohl nach den zusammengesetzten als einfachen Intervallen benannt haben. (Indessen soll der Unterschied zwischen solchen Verkehrungen in Anmerkungen deutlich gezeigt werden.) Unter den Alten findet man hievon in Ansehung der Lehrart wenig gewisses und gründliches. *BONONCINI* erkannte wohl, dass der doppelte Contrapunkt in der Decima Tertia, der Decima Quarta und Decima Quinta mit dem in der Sexte, Septime und Octave einerlei wäre; sah aber nicht zugleich ein, dass der in der Terz und Decime, der in der Quarte und Undecime auch einerlei wären. (Und es ist auch nicht ganz einerlei.) *KIRCHER* handelt alles dieses als verschieden ab, (was auch hier in Anmerkungen geschehen soll) und weder der eine noch der andere kennt den doppelten Contrapunkt in der Secunde oder None, (eigentlich giebt es wohl einen in der Non aber keinen in der Secunde,) und *BONONCINI* will deswegen diesen letztern für ungültig erklären, weil, sagt er, die Consonanzen darin zu Dissonanzen, und umgekehrt die Dissonanzen zu Consonanzen werden, als wenn in dem Contrapunkte in der Duodecime nicht ebenfalls die Sext zur Sept und die Sept zur Sext würde, der Verkehrungen in andern Contrapunkten nicht zu gedenken. Er muss auch eine schlechte Untersuchung darüber angestellt haben, indem die Erfahrung doch beweist, dass die Quint im Contrapunkt in der None wieder zur Quint wird. Ein anderes ist es wenn man sagt, dass man in diesem Contrapunkte mehrerem Zwange, als in einigen der übrigen Gattungen, unterworfen ist. Dieses aber benimmt dem Werthe desselben nichts.

Bevor wir diese sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts nacheinander durchgehen, ist zu merken:

1tens dass bei Verfertigung derselben der ungleiche Contrapunkt, so viel als möglich, beobachtet werden muss, d.i. dass die Sätze in Noten von verschiedner Bewegung gegen einander fortgehen, und eine unterschiedne Art der Melodie führen müssen;

2tens dass es gut ist, wenn beide Sätze nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern der eine nach dem andern nach einer Pause eintritt;

3tens dass, weil die beiden Stimmen, die den Contrapunkt führen, in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berührt, als überschreitet, man alsdann, wenn man diesen Contrapunkt mit Nebenstimmen ausfüllt, die Stimmen weiter auseinandersetzen, und sie um eine Octave höher oder tiefer versetzen kann, damit diese Nebenstimmen füglich angebracht werden können;

4tens dass man in der Hauptcomposition nicht ohne Ursache eine Stimme die andere überschreiten lässt;

5tens dass, ausgenommen im Contrapunkt in der Octave, in allen übrigen hie und da, nach Beschaffenheit der Umstände, die Melodie bei der Verkehrung durch die erforderlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, nach Massgebung der Modulation, verändert werden muss;

6tens dass die zwei Versetzungen, die ein jeder Contrapunkt zulässt, in nichts anderm, als in der Tonart, aber nicht in der Harmonie unterschieden sind, folglich bei jedem Contrapunktssatze und seinen Verkehrungen nur zwei verschiedne Harmonieen vorhanden sind, *a)* die in der Hauptcomposition und *b)* deren Veränderung in den beiden Verkehrungen. Man erwählt sich von diesen beiden letzten hernach die bequemste und anständigste zum Gebrauch.

7tens Dass alle diese Regeln, die wir von dem doppelten Contrapunkte geben, sich nur auf einen zweistimmigen Satz beziehen, und folglich vieles, was hier verboten ist, alsdann Platz haben kann, wenn die contrapunktische Ausarbeitung mit Nebenstimmen vermehrt wird.

Anmerkungen des Umarbeiters.

1.) Um sich mit den vielen Regeln in den verschiedenen Gattungen des doppelten Contrapunkts, in Ansehung der Jntervalle nicht zu verwirren, ist nöthig zu wissen, dass im Allgemeinen diejenigen Jntervalle, die im einfachen Contrapunkte als Dissonanzen angesehen werden, auch im doppelten dafür gelten, nämlich: bei der Secund dissonirt der Basston, bei der Quart kann entweder sie selbst oder ihr Grundton als dissonirend gelten, bei der Sept dissonirt sie selbst d.i. das Jntervall, bei der Non abermahls sie selbst. Die Undecime gilt durchgängig als Vorhalt, es dissonirt also sie selbst, nicht ihr Grundton. Auch die Schwierigkeit, dass zuweilen sogar die consonirenden Jntervalle oder deren Grundtöne wie Dissonanzen beschränkt werden sollen, wird sich heben, wenn die Leser sich aus dem Generalbasse erinnern, dass sie die Terz im Terzquartenaccord, die Quint im Quintsext-accord, die Sext im Sextseptenaccord, den Bass beim Secundquintaccord und Secundterzquint-accord u.s.w. ohnehin schon als dissonirend kennen, obschon einzeln die Terz, Quint, Sext, und deren Grundtöne u.s.w. unter die Consonanzen gehören.

2.) Es ist für Anfänger besonders die irrige Meinung, als würde gefordert, sie sollen jede Gattung des doppelten Contrapunkts über einen bestimmten festen Gesang machen, sehr störend, und es ist daher anzurathen diese, wenigstens anfangs, unnütze Arbeit nicht erst zu versuchen, sondern beide Stimmen blos nach den Regeln des vorhabenden Contrapunkts zu entwerfen.

3.) Noch ist den Anfängern zu rathen, sich beim Entwurfe nicht gleich anfangs zu sehr um die Verzierungen zu kümmern, sondern nur erst darauf zu sehen, dass die Composition ganz den Regeln gemäss sei. Die Verzierungen, deren unbedenklichsten ohnehin nur fortschreitende (den Raum eines Sprunges ausfüllende) oder zurückkehrende Durchgänge sind, finden sich dann leicht hinzu.
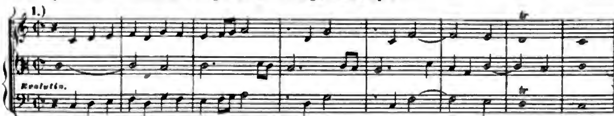
4.) Es ist nicht zu läugnen dass, ohne den Contrapunkt in der Octave, wohl wenige sein werden, die nicht zweistimmig ziemlich leer klängen, darum ist es gut hinterdrein noch eine oder mehrere, entweder aus dem doppelten Contrapunkte selbst entspringende, oder freie Begleitungsstimmen dazu zu setzen. Eine wohl ausfüllende Begleitungsstimme aber kann ihrem Verfasser fast mehr Ehre bringen als der contrapunktische Satz selbst, weil hier nicht der Mechanismus, sondern blos eine freie und gesunde Beurtheilung helfen kann.

ERSTER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Octave.

§1.

Wenn in einer Composition von zwei Stimmen, die unterste eine Octave höher, oder die oberste eine Octave tiefer, gegen die andere verkehrt werden kann, so nennt man dieselbe einen doppelten Contrapunkt in der Octave. Wir geben davon folgende Beispiele:
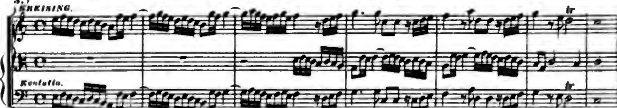


Jn der obersten und mittelsten Stimme ist die Hauptcomposition, und in der mittelsten und untersten die Verkehrung derselben enthalten. Die mittelste nämlich bleibt an ihrem Orte und wird zur höchsten, und die oberste wird eine Octave heruntergesetzt und dadurch zur tiefsten. (Es wird nämlich bei der Ausübung entweder nur die oberste und mittlere Zeile, oder die mittlere und unterste, nie aber alle drei Zeilen, zusammen genommen, sonst würden die zwei äussersten Stimmen in lauter reinen Octaven fortschreiten.) Bildet man sich diese unterste und mittelste Stimme, als die Hauptcomposition ein, so stellen die mittlere und höchste die Verkehrung derselben vor.

2.)
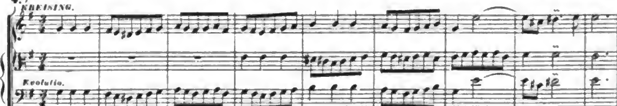


Es ist mit diesem Beispiele wie mit dem vorigen bewandt, nur dass die Verkehrung der oberstenStime in die tiefste mit der Decima Quinta (um zwei Octaven tiefer) geschieht.

3.)
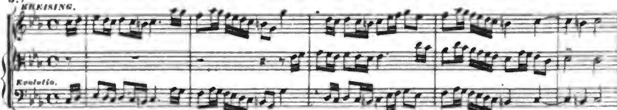


Dieses Beispiel enthält einen Satz zu einer Fuge in der Untersecunde (zwischen der obersten und mittleren Stime,) oder Oberseptime, (zwischen der untersten und mittleren Stime,) wie man aus der Verkehrung sehen kann.

4.)



Dieses ist der Anfang von einer Fuge in der Unterterz (zwischen den zwei obern Stimmen,) oder Obersexte (zwischen den zwei untern Stimmen,).

5.)



Dieses ist ein Beispiel von einem Fugensatze in der Untersexte (zwischen dem Diskant und Alt,) oder Oberterz (zwischen dem Alt und Bass.).

6.)



Dieses ist der Anfang eines Fugensatzes in der Oberseptime (zwischen dem Alt und Diskant,) oder Untersecunde (zwischen dem Alt und Bass.).

§ 2.
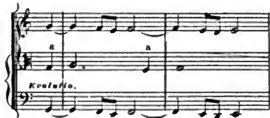
Damit man wisse, wie es mit der Verfertigung dieses Contrapunkts zugehe, muss man vorher sehen, in was für Jntervalle diejenigen (Jntervalle), woraus die beiden Sätze (in den zwei Stimmen des Hauptsatzes) bestehen, bei Verwechslung der Stimmen verändert werden. Dies lässt sich nun mittels zweier Reihen Zahlen am füglichsten thun, wovon die in der ersten die in den beiden Sätzen (in den zwei Stimmen der Hauptcomposition) gebrauchten Jntervalle, die in der andern aber diejenigen Jntervalle anzeigen, die bei Verkehrung der Stimmen daraus entstehen, als:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Aus dieser Vorstellung sieht man, dass der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte wird, u.s.w. (Genau genommen muss es heissen: *a)* der Einklang wird zum Grundton der Octav, und der Grundton des Einklangs zum Jntervall Octav; *b)* die Secund wird zum Grundton der Sept, und der Grundton der Secund zum Jntervall Sept; *c)* die Terz wird zum Grundton der Sext, und der Grundton der Terz zum Jntervall Sext; *d)* die Quart wird zum Grundton der Quint, und der Grundton der Quart zum Jntervall Quint; u.s.w. An dieser genauern Vorstellung liegt es ob die nachfolgenden Regeln richtig verstanden oder blos mechanisch auswendig gelernt werden.) Diese Veränderung veranlasst folgende Regeln:

1tens dass die Octave nicht gern gebraucht wird, ausgenommen

a) in einer Bindung; z.B.
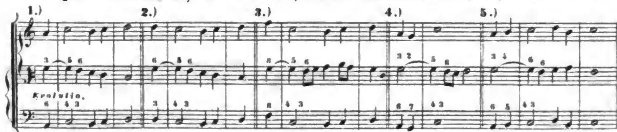


b) zum Anfange oder zum Schlusse;

c) wenn Mittelstimmen zur Bedeckung zugesetzt werden.
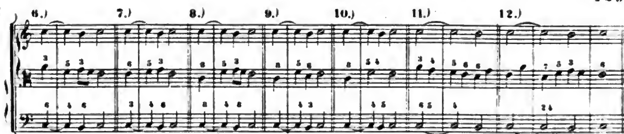
Die Ursache ist, weil die Octave zum Einklange wird (es müsste denn die Verkehrung eine Decima Quinta tiefer geschehen, wie im obigen Beispiele,), der Einklang aber nichts zum Unterschied der Harmonie, obgleich zur Verstärkung beiträgt.

2tens Weil die Quinte zur Quarte wird, (oder vielmehr, weil die Quint zum Grundton der Quart, und der Grundton der Quint zum Jntervall Quart wird,) so darf sie (mit ihrem Grundtone zugleich eintretend) nicht frei erscheinen, sondern kann nur entweder im Durchgehen oder in einem Wechselgange (*in transitu irregulari*) oder auf folgende Weise gebraucht werden:

a) wenn auf ihrer Grundnote eine Terz, Sexte oder Octave (auch wohl eine Secunde oder Quarte) vorhergeht, (mit einem Worte, wenn ihr Grundton vorbereitet ist,) z.B.



b) wenn sie selbst als eine Terz, Sexte oder Octave (auch wohl als eine Quart und Sept) vorherliegt (kurz, wenn sie selbst vorbereitet ist) z.B.
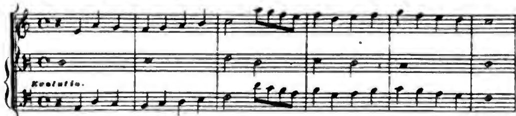


Jn beiden Fällen aber muss sie entweder liegen bleiben (noch fortdauern) und zur Sexte werden, wie bei 1, 2, 3, 4, 5, (wo ihr Grundton als Dissonanz gilt, und darum um eine Stufe abwärts gehen muss,) oder auf eine Terz oder Sexte oder einen Triton (übermässige Quart) stufenweise herabgehen, wie bei 6, 7, 8, 9, 10 und 12 (wo sie selbst als Dissonanz, z.B. wie im Quintsextenaccord gilt). (Bei 11 geht die Quinte auch auf die Sexte *h* herab. Dass sie selbst erst noch zur Sexte wird, kommt daher, weil der Alt, statt wie bei 9.) von *f* auf *d* herabzuspringen, hier noch *e* im Durchgange nimmt.)
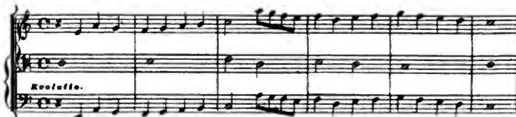
(Die Behandlung der Quarte und ihres Grundtones, dass entweder eines oder das andere von beiden vorbereitet und aufgelöset, oder nur im Durchgange gebraucht werden müsse, setzte der Verfasser schon bei den Lesern als bekannt voraus. Bei der Verkehrung dieser eben vorgehabten Beispiele, von Behandlung der Quinte, zeigt sich auch die Behandlung der Quarte. Von 1 bis 5 gilt die Quarte selbst, und von 6 bis 12 ihr Grundton als dissonirend. Bei 3 gegen das Ende, und bei 5 gleich anfangs, kommt zwischen der obersten und mittlern Stimme eine durchgehende Quart, und zwischen der mittlern und untersten eine durchgehende Quint vor. Auch bei 6, 8, 11 und 12 kommen dergleichen Fälle vor, welche zu untersuchen nicht unnütz sein wird.)

§3.

Jn diesem Contrapunkte müssen die Stimmen nicht weiter, als eine Octave auseinander gehen, wenn die Verkehrung der einen Stimme nur eine Octave höher oder tiefer geschehen, und die andere Stimme an ihrem Orte bleiben soll, wie in dem ersten Beispiele dieses Abschnittes. Wenn nämlich die den Contrapunkt führenden Stimmen diese Gränzen überschreiten, und die Verkehrung eine blosse Octave tiefer geschieht; so entsteht alsdann keine neue Gestalt der Harmonie, indem die Jntervalle zwar ihrem Orte nach, d.i. in Ansehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihrer Natur nach verändert werden, indem die Sexte allzeit eine Sexte, die Terz eine Terz bleibt, u.s.w. wie man im folgenden Beispiele im dritten und in den folgenden Takten sehen kann.
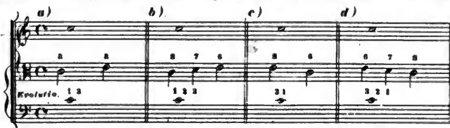


Überschreitet man also (in der Hauptcomposition, hier stellen die mittlere und höchste Stimme dieselbe vor,) die Gränzen; so muss die Verkehrung eine Quintadecima höher oder tiefer geschehen, wie man hier sehen wird:



Bei dieser Überschreitung der Gränzen der Octave ist in Ansehung der None zu merken, dass, da diese bei der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekommen kann, sie nicht als None, sondern als Secunde ausgeübt werden muss. Was es aber mit der Secunde für Bewandtniss habe, setzen wir, so wie den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervalle, aus den Anfangsgründen der Setzkunst voraus.

(Der Gebrauch der Quarte ist bereits gezeigt. Die Secunde komt entweder selbst durchgehend vor, dann kann sie auch als durchgehende Non gelten, oder ihr Grundton wird vorbereitet und aufgelöst, oder er kommt durchgehend vor. Die Sept komt entweder im Durchgange vor, oder wird vorbereitet und aufgelöset. Wenn eine Octav als Sexta fortzudauern bestimt ist, wie im folgenden Beispiele bei *a)*, so kann die untere Stimme, statt ihres aufwärtsgehenden Terzsprunges, stufenweise dahin gehen, wo also die Octav erst zur Sept, dann zur Sext wird, in welchem Falle die untere Stimme also einen Durchgang macht, und daher nicht die Sept, sondern der Durchgang an der augenblicklichen Dissonanz Schuld ist, welche von selbst verschwindet, wenn von dem Durchgange stufenweise weiter geschritten wird, wie im folgenden Beispiele bei *b)*:



Bei *c)* und *d)* ist der Fall umgekehrt, nämlich bei *c)* wird die Sext im Diskant durch Fortdauern, während der Alt einen Terzsprung abwärts macht, zur Octav, und bei *d)*, wo der Alt den Sprung mittelst eines Durchganges ausfüllt, wird die Sext erst zur Sept, bevor sie zur Octav wird; aber auch hier verursacht nur der Durchgang die augenblickliche Dissonanz, nicht die Oberstimme, die vom Anfange bis zum Ende consonirend bleibt. Bei der Verkehrung dieses Beispiels zeigt sich zugleich die durchgehende Secunde.

Weil in diesem Contrapunkt die Terz zur Sext und die Sext zur Terz, der Einklang zur Octav und die Octav zum Einklang wird, und weil sowohl Einklang als Octav und sowohl Sext als Terz unbezweifelte Consonanzen sind, so dürfen sie ohne Vorbereitung eintreten.)

§4.

Dass gute Rückungen und Bindungen, ingleichen alle Arten der Bewegung, besonders aber die widrige, in diesem Contrapunkte Statt finden können, wird aus den gegebnen Beispielen sattsam erhellen. Er ist dabei der brauchbarste und nothwendigste unter allen, und keiner kann den Titel eines Componisten behaupten, ohne eine gehörige Wissenschaft und Fertigkeit in demselben zu haben.
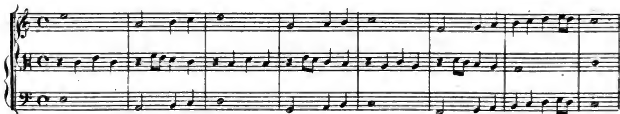
§5.

Wenn in der Hauptcomposition eines contrapunktischen Satzes von dieser Gattung *a)* nichts als die Terz, Sexte und Octave (und mitunter der Einklang) gebraucht wird, *b)* zwei Consonanzen einer Art hintereinander in der geraden Bewegung vermieden, und *c)* keine Dissonanzen anders als durchgehend angebracht werden, und endlich die Seiten- und Gegenbewegung in Acht genommen (d. i. nie die gerade Bewegung gebraucht) wird, so kann eine solche Composition mit leichter Mühe drei- und vierstimmig gemacht werden:
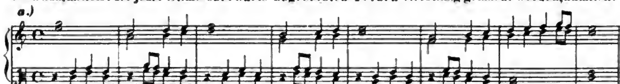
dreistimmig, wenn entweder der höchsten oder tiefsten Stimme eine Terz oberwärts zugesetzt wird,

vierstimmig, wenn sowohl der höchsten als der tiefsten Stimme eine Terz oberwärts zugesetzt wird. Beispiele werden die Sache deutlicher machen.
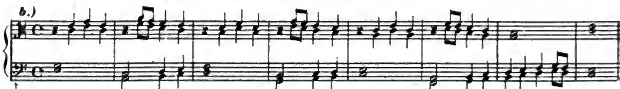
Erstes Beispiel.
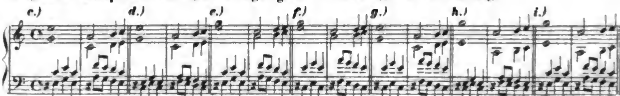


Sowohl in der Hauptcomposition als bei der Evolution sind nichts, als Jntervalle der Octave, Terz und Sext vorhanden, (dass die Gränzen des Contrapunkts überschritten worden, und folglich die Verkehrung um eine Decima Quinta geschehen musste, und dass also die Terz oft als Decime, die Sext oft als Decima Terzia erscheint; dass, obgleich nur durchgehend, Quart und Quint ebenfalls vorkommen, muss ebenfalls bemerkt werden.) und ist durchgehends die widrige Bewegung gebraucht worden. Dieses Beispiel kann nun, mittelst der jeder Stim̃e oberwärts zugesetzten Terzen vierstim̃ig gemacht werden, nämlich:



Will man es nur dreistimmig ausüben, so lässt man eine von diesen terzenweise zugefügten Stim̃en weg. Jn der Verkehrung sieht dieses vierstimmige Beispiel so aus: —



Sowohl in dem Hauptexempel bei *a)* als bei dessen Verkehrung bei *b)* können aus den Terzen auch Sexten und Decimen gemacht werden, um der Harmonie eine andere Gestalt zu geben. Wir wollen zur Probe nur einige und zwar von dem Hauptexempel hersetzen, und den Liebhabern die übrigen möglichen Versetzungen zu eignem Nachdenken überlassen. Mann kann dabei die Abschnitte vom doppelten Contrapunkt in der Decime und Duodecime nachschlagen, wo man noch einige andere Arten der Versetzung dieses Beispiels findet. Kürze wegen geben wir überall nur den Anfang.
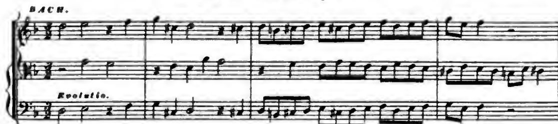


Bei *c)* sind die Terzen (des Hauptexempels) in beiden Systemen in Sexten verwandelt worden.
Bei *d)* gehen die beiden Oberstimmen in Sexten, und die Unterstimmen in Terzen fort.
Bei *e)* ist diese Ordnung umgekehrt, indem die Oberstimmen terzenweise, die Unterstimmen aber sextenweise gehen.
Bei *f)* und *g)* sind die Terzen der Unterstimmen in Decimen verwandelt.
Bei *h)* und *i)* ist dieses umgekehrt, indem die Terzen der Oberstimmen in Decimen verwandelt sind.

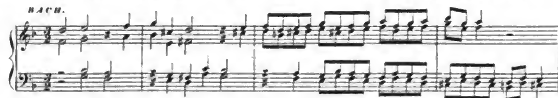
Wenn bei verschiednen Versetzungen mit dem Sextenaccord angefangen oder geendigt wird, so ist zu erwägen, dass sie auch nicht dazu gemacht sind, auf diese Weise ein Stück damit anzufangen oder zu schliessen. Sie dienen zu nichts weiter, als die Verschiedenheit, deren die Gestalt einer Harmonie fähig ist, anzuzeigen; und wie man sich deren in der Mitte einer Fuge bedienen kann, ist uns aus dem Abschnitte von dem Verfolg einer Fuge aus dem vierten Hauptstücke bekannt.

Die Verdopplungen der Terzen in der Harmonie, und die in der widrigen Bewegung auf einander folgenden Octaven (und Quinten, beides wenn Quartsprünge aufwärts oder Quintsprünge abwärts geschehen) werden diejenigen nicht befremden, die sich mit dergleichen Art von Arbeit schon etwas bekannt gemacht haben.

Zweites Beispiel.
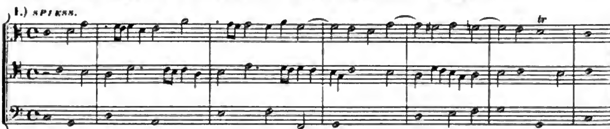


Hier ist zu merken, dass die Gegenstimme nichts anders als der Hauptsatz selbst ist, welcher in der Gegenstimme mittelst der verkehrten Bewegung und dabei in Arsi nachgeahmt wird. Dieses Beispiel erscheint nun durch den Zusatz der bewussten Terzen vierstimmig, nämlich:
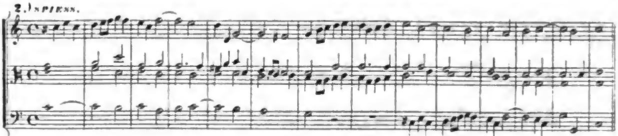


und kann, wie das vorhergehende, auf vielfache Art versetzt werden. Die Probe damit kann jeder zu seiner eignen Übung machen.

§6.

Damit man endlich auch sehe, wie ein solcher zweistimmiger Contrapunkt in der Octave mit Nebenstimmen ausgefüllt werden könne, sehe man folgende zwei Beispiele.



Die beiden obersten Stimmen stehen in dem Contrapunkt gegeneinander, und der Bass giebt eine Füllstimme ab. Wenn der Alt, unverändert wie er ist, zur Mittelstimme, und der Tenor um eine Octav höher versetzt, also zum Diskant gemacht wird, so hat man die Verkehrung. Der Bass, als die Füllstimme, bleibt an seinem Orte.
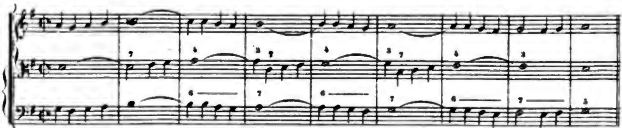


Hier sind die Nebenstimmen in der Mitte, und die beiden äussersten führen den Contrapunkt, wie man aus der Vergleichung der vier ersten Takte, mit dem neunten, zehnten, eilften und zwölften sehen kann.

ZWEITER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der None oder Secunde.

§1.

Wenn in einer contrapunktischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Secunde(?) oder None tiefer, oder, was einerlei ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Secunde (?) oder None höher verkehrt werden kann, so nennt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Secunde oder None. Geschieht die Verkehrung in die Secunde, so muss die Gegenstimme von ihrem Orte verändert, und eine Octave fortgerückt werden. (Dieses ist aber gerade der Beweis, dass dieser Contrapunkt von der None allein, und nicht auch von der Secunde den Namen erhalten sollte; denn warum ist sonst das Fortrücken der Gegenstimme als um wieder das Verhältniss des Contrapunkts in der None herzustellen? Ein anderes ist es, wenn man annimmt, dass die None selbst eine, um eine Octave höher gerückte, Secunde ist. Am Ende dieses Abschnittes soll gezeigt werden, dass es eigentlicher Weise keinen doppelten Contrapunkt in der Secunde giebt.) Geschieht die Verkehrung in die None, so kann die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben, (das ist eben der Beweis von der Ächtheit eines doppelten Contrapunkts, wenn die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben kann, während die andere verkehrt wird.) wenn man sie sonst nicht, andrer Ursachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man sehe hievon folgende Beispiele.
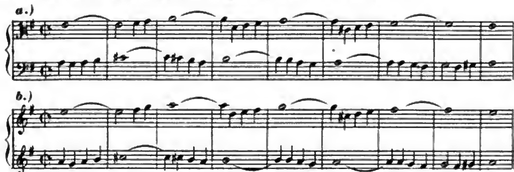


Die Ober- und Mittelstimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben. Man kann, wenn man will, auch die mittelste und unterste Stimme als die Hauptcomposition ansehen; und eben diese mittelste macht mit der obersten alsdann die Verkehrung aus. Es ist einerlei. In beiden Fällen bleibt die Gegenstimme an ihrem Orte, und die andere wird um eine Non dagegen verkehrt. Dieses ist die erste Verkehrung der Hauptcomposition, und wenn man die zwei obersten Stimmen dafür (für die Hauptcomposition) ansieht, wird die oberste, (bei der Verkehrung) wie man sieht, um eine Non tiefer versetzt (und wird dadurch zur untersten Stimme).

Hier folgt die Verkehrung in die Untersecunde, wobei die Gegenstimme um eine Octave höher versetzt wird (oder vielmehr versetzt werden muss, damit kein Unsinn herauskomme).
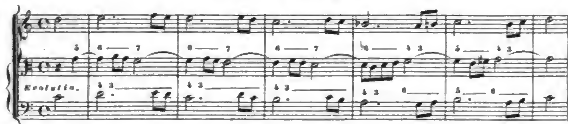


Die zweite Verkehrung, die nichts anders als eine Versetzung der vorigen ist, ist in Ansehung der Secunde so wie bei *a)*, und in Ansehung der None so wie bei *b)*.



Wie aber bei der ersten Verkehrung die oberste Stimme der Hauptcomposition in die None oder Secunde verkehrt ward, so geschieht es bei der zweiten (Verkehrung) mit der Gegenstimme, wobei nur die mittelst der Erhöhungszeichen veränderte Proportion der Intervalle zu merken ist.

Zweites Beispiel.
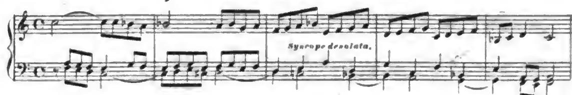


Man kann dieses Beispiel nach Anleitung des vorhergehenden nach Belieben verkehren und versetzen.

Drittes Beispiel.
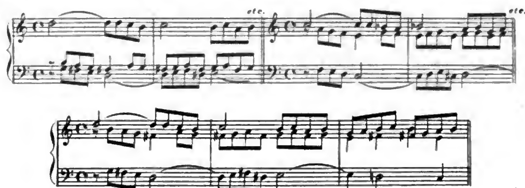


Hier enthalten die zwei Oberstimmen die Hauptcomposition in der None. Damit wider die Auflösung der Septime nichts eingewendet werden könne, ist eine Nebenstimme im Basse beigefügt.
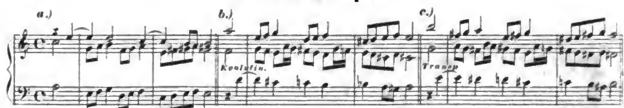
Hier folgt die Verkehrung dieses Beispiels, wo die beiden äussersten Stimmen den Contrapunkt führen, und die mittlere Stimme die Füllstimme abgiebt:



Die Versetzungen dieser Verkehrung folgen hier, aber nur mit dem Anfange:
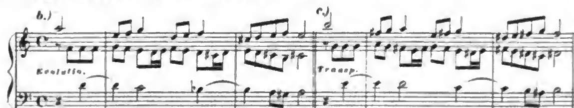


Viertes Beispiel.
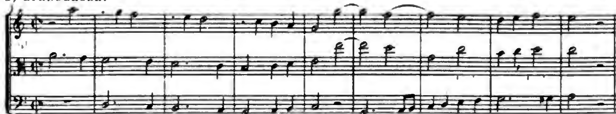


Die Hauptcomposition bei *a)* ist in der obersten und tiefsten Stimme, die Mittelstime dient zur Ausfüllung. Die Verkehrung dieses Beispiels bei *b)* ist auch in den beiden äussersten Stimmen anzutreffen, indem die Mittelstimme nur zur Verstärkung da ist. Bei *c)* ist die Versetzung der Evolution.

Bei dieser Evolution ist aber der in einen chromatischen Gang verwandelte diatonische Satz zu merken, wiewohl man das Chroma auch hätte vermeiden und den Satz bei der Verkehrung diatonisch lassen können, nämlich so:
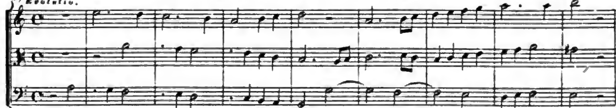


Fünftes Beispiel.
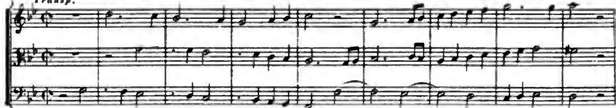
a) KIRNBERGER.



b) Evolutio.
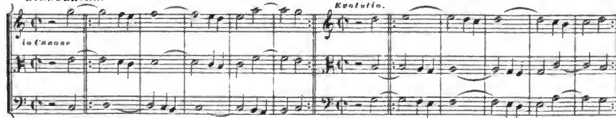


c) Transp.



Die höchste und tiefste Stimme enthalten die Hauptcomposition in der None,(bei *a*) und die mittlere giebt eine Nebenstimme dagegen ab. Die Evolution (bei *b*) geschieht mittelst der Verkehrung der untersten Stimme in die Obernone, wobei die Oberstimme eine Decima Quinta (zwei Octaven) tiefer herunter gesetzt wird. Die Mittelstimme bei der Evolution ist wieder die Füllstimme. Die Versetzung dieser Evolution folgt gleich nachher (bei *c*). In derselben ist, wie man sieht, die Oberstimme aus der Hauptcomposition mittelst der Verkehrung in die tiefere None zur untersten, und die Unterstimme aus derselben (Hauptcomposition) zur höchsten (Stimme) geworden. Die Erniedrigungszeichen erfodert die Tonart, in welche die Verkehrung geschieht.
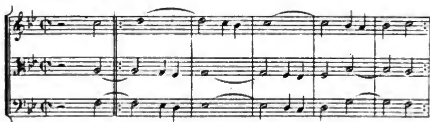
Sechstes Beispiel.

KIRNBERGER.



Dieses enthält einen nach dem Contrapunkt in der Non gesetzten zweistimmigen unendlichen (aber doch unächten) Canon zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, der durch den Zusatz einer Terz aber dreistimmig gemacht wird. Die Evolution folgt sogleich darauf.

Hier nun die Versetzung derselben:



§2.

Die Veränderung der Jntervalle bei der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu sehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang wird zur None, die Secunde zur Octave, u. s. w. (Soll wieder heissen: der Grundton des Einklangs wird zur Non, und der Einklang zum Grundton der Non; der Grundton der Secund wird zur Octav, und die Secund zum Grundton der Octav; u. s. w.) Man sieht daraus, dass das vornehmste Jntervall hier die Quinte ist, und mithin kein anderes, als dieses zum Anfange oder Schlusse gebraucht werden kann; und da man bei allen übrigen Jntervallen, zu ihrem Gebrauch in der Mitte, viele Behutsamkeit anzuwenden hat, und der Ausübung derselben mit allerhand melodischen Kunstgriffen, wie mit durchgehenden und Wechselnoten, zu Hülfe kommen muss, so ist dieser Contrapunkt einer der schwersten. Man merke sich folgende Regeln zu dessen Verfertigung.

(Bevor die Leser auf die vielen Regeln, die sie sich merken sollen, mit Schauder blicken, soll eine nochmalige Übersicht der obigen Zahlenreihe, verbunden mit Zurückblick auf die allgemeinen Jntervallenregeln ihnen das Behalten derselben erleichtern helfen. — Dass bei der Non und Sept nur das Jntervall, und nicht der Grundton, als Dissonanz gilt, dass aber bei der Secund nicht das Jntervall, sondern der Grundton die Dissonanz ist, und dass bei der Quart für gewöhnlich entweder das Jntervall oder der Grundton als Dissonanz genommen wird, dieses wird vom Verfasser als schon bekannt vorausgesetzt, wurde aber in der dem ersten Abschnitte vorhergehenden Anmerkung besprochen. Diese eben genannten Jntervalle, als Non, Sept, Secund und Quart, werden auch in diesem Contrapunkte nicht anders behandelt. Dafür aber trift den Einklang, die Terz, Sext und Octav, die sonst als Consonanzen gelten, hier eine Beschränkung.

a.) Wenn man will dass bei der Verkehrung des Contrapunkts die Non vorbereitet und aufgelöset werde, so muss man bei der Hauptcomposition den Grundton des Einklangs eben so vorbereiten und auflösen, weil aus dem Grundtone des Einklangs bei der Verkehrung eine Non wird.
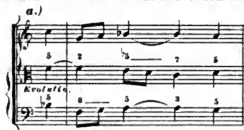
b.) Will man dass bei der Verkehrung dieses Contrapunkts der Grundton der Secund vorbereitet und aufgelöset werde, so muss man bei der Hauptcomposition das Jntervall Octav eben so vorbereiten und auflösen.

c.) Will man dass bei der Verkehrung dieses Contrapunkts die Sept vorbereitet und aufgelöset werde, so muss man in der Hauptcomposition den Grundton der Terz eben so vorbereiten und auflösen.
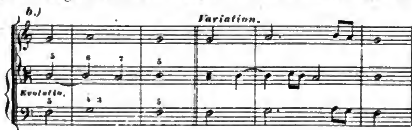
d.) Will man dass bei der Verkehrung die Quart vorbereitet und aufgelöset werde, so muss man bei der Hauptcomposition den Grundton der Sext eben so vorbereiten und auflösen; oder will man dass bei der Verkehrung der Grundton der Quarte vorbereitet und aufgelöset werde, so muss man bei der Hauptcomposition das Jntervall Sext eben so vorbereiten und auflösen.

Also ist die Jntervallenregel für diesen Contrapunkt in kurzem so:
Bei dem Einklang, der Secund und Terz gilt die untere Stimme als Dissonanz; bei der Non, Octav und Sept die obere Stimme; bei der Quart und Sext kann entweder die untere oder die obere Stimme als dissonirend angesehen werden; die Quinte ist allein ganz frei.
Nun zu den Regeln des Verfassers.
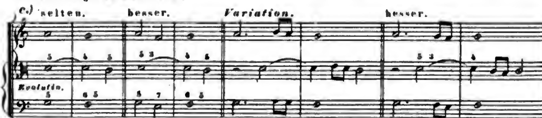
1^tens Auf der Grundnote der **Secunde, Terz** und **Sexte** muss eine Quinte vorhergehen, wie in folgendem Beispiele zwischen der höchsten und mittelsten Stimme in Ansehung der Secunde, und zwischen der mittelsten und tiefsten in Ansehung der Terz;



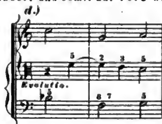
(In diesem Beispiele zeigt sich auch die Behandlung der Octave und Sept) und im folgenden Beispiele in Ansehung der Sexte zwischen der höchsten und mittelsten Stimme.



(In diesem Beispiele zeigt sich auch die eine Behandlung der Quart. Die andere Behandlung der Quarte, die der Verfasser nicht anführte, ist dass auf ihrer Grundnote eine Quint, und, noch besser, auch eine Terz vorhergehen muss. z. B.
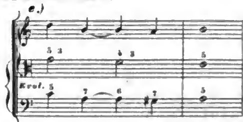


Hier zeigt sich auch die andere Behandlung der Sext, indem sie selbst vorbereitet und aufgelöset wird.)
Die **Secunde** löset sich hernach in die **Terz** auf, (oder vielmehr der Grundton der Secund löset sich auf, während die Secunde fortdauert und somit zur Terz wird,) wie im folgenden Beispiele zwischen der Ober- und Mittelstimme;

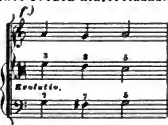


(Hier zeigt sich der Grundton der Terz im Durchgange, so wie in der Evolution sich die Sept nach der Octav durchgehend zeigt.) oder man lässt die Oberstimme zwei Grade (Stufen) steigen, und gegen den, eine Stufe abwärtssteigenden Bass eine Quinte machen, wie oben bei dem Beispiele *a)*, zwischen der Ober- und Mittelstimme.
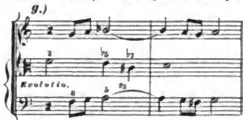
Die Terz, gehet eine Stufe aufwärts in die Quinte, bei (stufenweise) abwärtsgehendem Basse (welcher hier die Dissonanz vorstellt), wie bei dem Beispiele bei *a)*, zwischen der mittelsten und tiefsten Stimme; oder sie bleibt liegen (d.i. dauert fort) und wird zur Quarte bei abwärtsgehendem Basse, (welche letztere wieder in die Terz geht,) wie im folgenden Beispiele zwischen der Ober- und Mittelstimme.
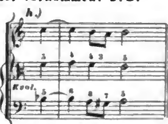


(In diesem Beispiele zeigt sich auch die Auflösung der Sept in die Sext zwischen der Mittel- und Unterstimme.) Da man sich heutiges Tages kein Gewissen macht, zwei Septimen hintereinander zu nehmen, so können ebenfalls zwei Terzen hintereinander Statt finden. z. B.



Die Sexte kann liegen bleiben, (fortdauern,) und bei abwärtsgehendem Basse zur Sept werden, wie bei dem Beispiele bei *b)* zwischen der Ober- und Mittelstimme. (Die Sexte kann, besonders wenn sie durch die Sept vorbereitet war, sich auch in die Quint auflösen, wie bei dem Beispiele bei *c)*, zwischen der Mittel- und Unterstimme.) Eine andere Art des Gebrauchs der Secunde, wo der unterste Theil derselben, (der Grundton,) zuerst, und der oberste, (die Secund selbst) in der andern Stimme nachher erscheint, ist im folgenden Beispiele zwischen der Ober- und Mittelstimme.



(In diesem Beispiele zeigt sich auch der Gebrauch der Octave insofern (zwischen der Mittel- und Unterstimme) der oberste Theil, (die Octave,) früher eintritt als ihr Grundton.) Da man nach einer reinen Quart eine übermässige, einen Triton, erlaubt, so können in diesem Contrapunkt auch zwei Sexten nacheinander vorkommen. z. B.



2tens Die **Quarte**, **Septime** und **Octave**, müssen als Quinten vorherliegen, wie im Beispiele bei *b)* in Ansehung der Quarte, zwischen der Mittel = und Unterstimme; wie im Beispiel bei *e)* zwischen der Mittel = und Unterstimme in Ansehung der Sept; und in Ansehung der **Octave** wie im Beispiele bei *a)* zwischen der Mittel = und Unterstimme. — Die Quarte kann auch als Terz vorherliegen, wie im Beispiele bei *e)* zwischen der Ober = und Mittelstimme.

Die Septime kann auch als Sexte vorherliegen, wie bei dem Beispiele bei *b)* zwischen der Ober = und Mittelstiṁe, und zwischen der Mittel = und Unterstiṁe in dem Beispiel bei *e)*.

Eine andere Art des Gebrauchs der Octave, wo der oberste Theil derselben (das Intervall) zuerst, und der unterste (der Grundton) nachher eintritt, wurde schon erwähnt, und ist zu fin = den in dem Beispiele bei *g)* zwischen der Mittel = und Unterstimme.

Die **Quarte** wird in die Terz aufgelöst, wie im Beispiele bei *b)* zwischen der Mittel = und Unterstimme. (Oder es wird der Grundton der Quart aufgelöst, und dieses Intervall dauert dabei als Quint fort, wie in dem Beispiele bei *e)* zwischen der Ober = und Mittelstimme.)

Die **Septime** wird in die Quinte aufgelöst, wie im Beispiel bei *b)* zwischen der Ober = und Mittelstimme, auch zwischen denselben Stimmen am Ende des Beispieles bei *a)*, (Oder sie wird, vor ihrer Auflösung in die Quint, noch als Sext aufgehalten, wie im verbesserten Beispiel bei *e)* zwischen der Mittel = und Unterstimme.) oder in die Sexte, wie im Beispiele bei *e)* zwischen der Mittel = und Unterstimme.

Die **Octave** geht entweder bei liegendem Basse um eine Stufe abwärts in die Sept, wie bei dem Beispiele bei *d)* zwischen der Mittel = und Unterstimme: oder sie geht um eine Stufe abwärts in die Quinte, wenn der Bass eine Terz aufwärts geht, wie bei dem Bei = spiele bei *a)* zwischen der Mittel = und Unterstimme.

3tens Die **None** muss als Quinte vorherliegen, und sich entweder in die Quinte auflösen, oder auf die Art wie in dem fünften Beispiel dieses Abschnittes, von *KIRNBERGER*, in der letz = ten Hälfte des vierten Takts zwischen *h* und *a* aus der obersten und tiefsten Stimme ge = braucht werden, welche Art aus den (gewöhnlichen) Regeln der Harmonie (in Rücksicht der Durchgänge) für bekannt angenommen wird.

Wie verschiedne Intervalle übrigens im Wechselgange und Durchgehen bequem gebraucht werden können, ingleichem wie verschiedne Auflösungen der Dissonanzen in solche Intervalle, die bei der Verkehrung wieder eine Dissonanz verursachen, nicht weniger einer neuen Auflö = sung bedürfen, als das Vorherliegen manches Intervalls ein anderes voraussetzt, und deswegen eine beständige Rückung nöthig ist, wird aus den gegebenen Beispielen, wenn man sie gehörig übersieht, und darnach eine wirkliche Übung anstellt, eher als aus mehreren Regeln zu ersehen sein.

(Um sich aber die Übungen anfangs zu erleichtern, gebrauche man anfangs nur, insoweit es angeht, die ordentlichen Auflösungen in die Quinte. Die Non, Octav und Sept werden am natürlichsten in die Quint aufgelöset. Der Grundton des Einklangs, der Secund und der Terz wird dann bei der Verkehrung sich in den Grundton der Quint auflösen. Wenn die Non, oder Octav oder Sept in die Quint aufgelöset werden, so muss der Bass einen Quartsprung, oder Terzsprung oder Secundfortschreitung aufwärts machen. Soll der Grundton eines Einklangs, oder einer Secund oder Terz in den Grundton der Quint aufgelöset werden, so muss die obere der bei = den Stimmen ebenfalls einen Quart-oder Terzsprung, oder eine Secundfortschreitung aufwärts machen. z. B.
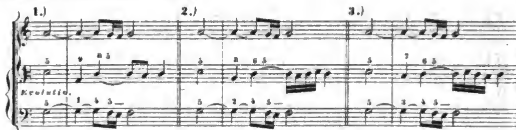
1.) 2.) 3.)

5 9 5 5 8 5 5 7 5
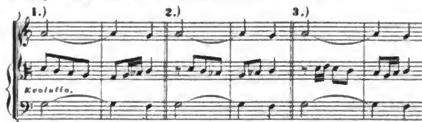
Evolutio.

5 1 5 5 2 5 5 3 5

Darüber können mit leichter Mühe Variationen gemacht werden, entweder wenn die Auflösung der Dissonanz etwas verzögert wird, z.B.
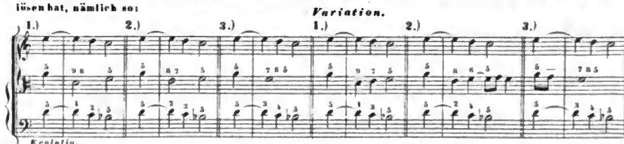


oder wenn die Sprünge mit Zwischentönen ausgefüllt werden, z.B.
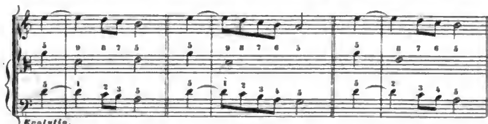


oder endlich, wenn man beide Arten miteinander verbindet, welches die Leser selbst versuchen mögen.

Hat man einmahl die ordentlichen Auflösungen inne, so gehe man an die durchgehenden Auflösungen. Diese bestehen darin, dass die Dissonanz nicht sogleich in die Quinte, sondern in ein anderes Intervall herab geht, z.B. 1.) die Non in die Octav, und folglich der Grundton des Einklangs in jenen der Secund; 2.) die Octav in die Sept und folglich der Grundton der Secund in jenen der Terz; 3.) die Sept in die Sext und folglich der Grundton der Terz in jenen der Quart, wie man sogleich sehen wird; dass aber jederzeit das zuletzt vorkommende Intervall sich in die Quinte, und der zuletzt vorkommende Grundton in den Grundton der Quinte sich aufzulösen hat, nämlich so:



Bei der Variation des ersten Beispiels löset die Non sich in die Sept durchgehend auf, darum geht diese sogleich auf die Quint herab. Bei der zweiten Variation löset die Octav sich in die Sext durchgehend auf, darum geht diese sogleich auf die Quint herab. Dafür nimt sich die Evolution bei der Variation des ersten Beispiels gut aus, weniger bei jener des zweiten Beispiels, wo von der Erlaubniss, im Durchgange die Quart mit ihrem Grundton zugleich eintreten lassen zu können, Gebrauch gemacht wird. Bei der Variation des dritten Beispiels ist nichts Erhebliches zu merken. Die durchgehenden Auflösungen kann man noch weiter treiben, z.B. kann man die Non erst in die Octav, diese dann in die Sept gehen lassen, und erst letztere in die Quint auflösen; oder man kann endlich sogar noch die Sept in die Sext gehen lassen, und sodann erst diese letztere in die Quint auflösen. Folglich gilt auch bei der Octave, dass man, nachdem sie in die Sept herabgegangen, diese letztere noch in die Sext durchgehend auflösen kann, diese letztere aber in die Quinte sogleich hernach ordentlich aufgelöset wird.
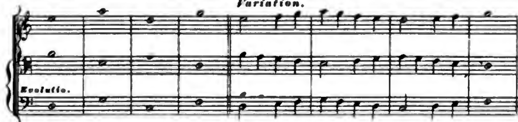
Was bei der Evolution untadelhaftes herauskommen wird, werden die Leser selbst bemerken, nämlich:



Die Quart kann nicht in die Quint aufgelöset werden, weil verdeckte Quinten in gerader Bewegung herauskämen; aus der gleichen Ursache kann der Grundton der Sexte nicht in den Grundton der Quint aufgelöset werden. Das übrige von diesen beiden Intervallen und ihrer Behandlung ist bereits gezeigt worden. Nun wieder zum Verfasser.)

§ 3.

Die beiden den Contrapunkt führenden Stimmen müssen eigentlich nicht weiter als eine None auseinander gehen. Überschreitet man diese Gränzen, so muss, (wie es bisher in den Beispielen geschah, wo man die Gränzen überschritt,) wenn die eine Stimme verkehrt wird, die andere sofort um eine Octave weiter gerückt werden. Geschieht dieses nicht, so kommen die Intervalle in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein. z. B. Die Undecime, Duodecime, Decima Tertia u.s.w. sollten zur Sexte, Quinte, Quarte u.s.w. werden. Anstatt der Sexte aber bekomt man eine Terz, statt der Quinte eine Quarte, und statt der Quarte eine Quinte. (Die Benützung der erweiterten Gränzen, unter obiger Bedingung geben Anlass zu einer bekannten Folge von mehreren nacheinander folgenden Quinten, eigentlich abwechselnd Duodecimen und Quinten, die in der widrigen Bewegung erlaubt werden, wie im vorigen Abschnitte § 5. erwähnt wurde. z.B.



In der Evolution werden die Quinten zu Duodecimen, und die Duodecimen zu Quinten. In der Variation werden diese nackten Quinten mittelst Durchgängen, die, wenn sie in der Hauptcomposition dissoniren, in der Evolution consoniren, und umgekehrt, und durch den häufigen Gebrauch längst gerechtfertigt sind, so verkleidet, dass man dem Satze den Ursprung kaum anmerkt. In dem Abschnitte vom doppelten Contrapunkt der Decime und Duodecime werden noch ähnliche Fälle vorkommen.)

§ 4.

Übrigens ist es gut, der bessern Harmonie wegen, die beiden contrapunktirenden Stimen allezeit mit einer Neben- oder Füllstimme zu bedecken, und man kann damit an denjenigen zweistimmigen Sätzen, die hier ohne diese letztere erschienen sind, die Probe machen. In vielen Beispielen folgender doppelten Contrapunkte wird ebenfalls diese Vorsicht nöthig, weswegen wir dieses zum voraus erinnern, damit man über die daselbst vorkommenden Sätze von dieser Art alle unnöthigen Glossen ersparen könne.

(Zum Beschlusse dieses Abschnittes soll noch gezeigt werden, dass es eigentlicher Weise keinen doppelten Contrapunkt in der Secunde geben könne. Dies zeiget folgende Zahlenübereinandersetzung:

1. 2.
2. 1.

Wenn man nichts als den Einklang und die Secunde zum Gebrauche hat, und weil bei der Secunde die Unterstimme, folglich beim Einklang die Oberstimme vorbereitet sein müsste, folglich gar kein freies Intervall vorhanden ist; so zerfällt dieser Contrapunkt der Secunde in sich selbst, wenn man nicht uneigentlicher Weise die Non als eine um eine Octav versetzte Secund halten will.)
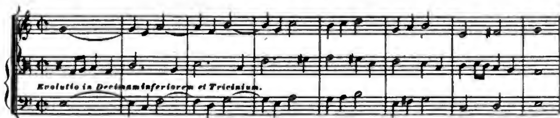
DRITTER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Decime oder Terz.

§1.

Wenn in einer contrapunktischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Terz (?) oder Decime tiefer, oder, welches einerlei ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Terz (?) oder Decime höher verkehrt werden kann, so nennt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Terz oder Decime. Geschieht die Verkehrung in die Terz, so muss die Gegenstimme von ihrem Orte verändert und eine Octav weiter versetzt werden. (Also wieder uneigentlich die Terz statt der Decime genommen. Am Ende dieses Abschnittes mehr davon.) Geschieht die Verkehrung in die Decime, so kann die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben, wenn man sie nicht sonst, andrer Ursachen wegen, eine Octave weiter rücken will. Man sehe hievon folgende Beispiele.

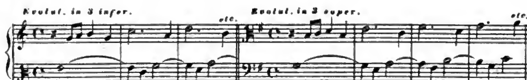
Erstes Beispiel.



Die Ober- und Mittelstimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben. Man kann auch die Mittel- und Unterstimme als die Hauptcomposition ansehen; und eben diese Mittelstimme macht mit der obersten alsdann die Verkehrung derselben aus. Es ist einerlei. In beiden Fällen bleibt die Gegenstimme an ihrem Orte, und wird die andre eine Decime dagegen verkehrt. Dies ist die erste Verkehrung der Hauptcomposition, und wenn man die zwei obersten Stimmen dafür (für die Hauptcomposition) annimt, wird die oberste, wie man sieht, eine Decime tiefer versetzt.
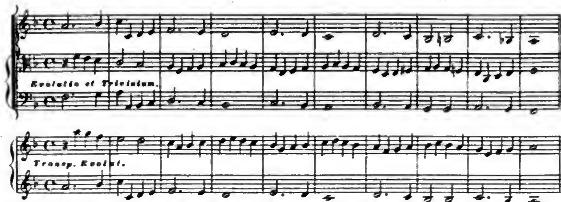


Hier ist eben diese Oberstimme zur Unterstimme, und die Unterstimme mittelst der Verkehrung in die Decime zur obersten gemacht; dieses ist die zweite Verkehrung, oder vielmehr eine Versetzung der vorigen.



Dieses sind die Verkehrungen dieser Composition in die Terz. (Man darf sich aber wahrlich nicht viel darauf einbilden, denn es sind eben die vorigen Beispiele, um eine Octave beide Stimmen weiter gerückt.)

Zweites Beispiel.



Dieses Beispiel kann nach Anleitung des vorhergehenden beliebig versetzt werden.

§2.
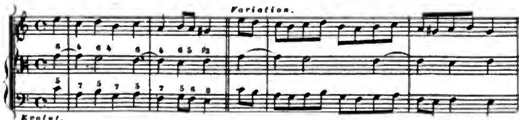
Die Veränderung der Jntervalle bei der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen;

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
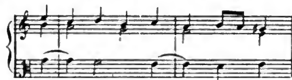
Der Einklang wird zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, u.s.w. (Sollte heissen: Der Grundton des Einklangs wird zur Decime, und der Einklang zum Grundton der Decime; der Grundton der Secunde wird zur None, und die Secunde zum Grundton der None; der Grundton der Terz wird zur Octav, und die Terz zum Grundton der Octav, u.s.w.) Diese Veränderung veranlasst folgende Regeln:

1^{tens} Zwei Terzen und zwei Sexten können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil aus den zwei Terzen zwei Octaven, und aus den zwei Sexten zwei Quinten werden. (Weil aber auch verdeckte Quinten und Octaven fehlerhaft sind, so sind sogar auch verdeckte Sexten und Terzen zu meiden.) Eben so verhält es sich mit den erhöhten Octaven dieser Jntervalle, als der Decime, und wenn man die diesem Contrapunkte vorgeschriebnen Gränzen überschreitet, mit der Decima Tertia. (Wie soll man nun Fehler vermeiden? Mit der Gegen- und Seitenbewegung. Die Gegenbewegung muss aber sogar bei der Seitenbewegung noch nachgewiesen werden können.)
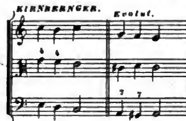
2^{tens} Sowohl die Quarte, als die Septime, kann nicht anders (?) als im Durchgehen oder Wechselgange, oder so wie bei folgendem Beispiele gebraucht werden.



Dabei wird aber eine Nebenstimme erfodert, (aber können nicht eben so gut alle drei Stimmen zusammen ein gutes *Trinicium* bilden?) wie man in Ansehung der Quarte in folgendem Beispiele sehen kann;

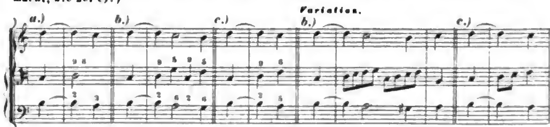


(Aus dem gegebnen Beispiele sieht man schon, dass, weil bei der Sept die Oberstimme als dissonirend gilt, in diesem Contrapunkte der Grundton der Quart als dissonirend gelten müsse, denn aus der Sept entsteht in der Verkehrung der Grundton der Quart, darum trift die Vorbereitung und Auflösung diese beide.)
Mit eben dieser Bedingung, dass die contrapunktirenden Stimmen bedeckt werden, kann man folgende zwei Quarten und zwei Septimen hintereinander zu lassen, nämlich:



wo die höchste und mitteiste Stimme den Contrapunkt führen, und die beiden Quarten, indem ein Bass (zur Bedeckung) zugefügt ist, sich in den obersten Stimmen befinden. In der Evolution werden diese zwei Quarten zu zwei Septimen, wie man aus der höchsten und tiefsten Stimme sehen kann, indem die Füllstimme in der Mitte ist.

3^tens^. Die bequemste Auflösung der None geschieht in die Octave, wenn der Bass liegen bleibt, wie bei *a)*, oder in die Quinte, wenn er einen Quartsprung aufwärts macht, wie bei *b)*. (Auch die Auflösung in die Sext ist nicht zu verachten, wenn der Bass einen Terzsprung aufwärts macht, wie bei *c)*.)



(Hier zeigt sich auch die Vorbereitung und Auflösung des Grundtons der Secunde bei der Evolution. Bei den Variationen werden die bei *b)* und *c)* vorkommenden Sprünge in der Altstimme durch die dazwischen liegenden Stufen ausgefüllt.)

§ 3.

Die beiden den Contrapunkt führenden Stimmen müssen nicht weiter als eine Decime aus einander gehen, wenn die Gegenstimme an ihrem Orte bleiben soll. Sonst kommen die Intervalle in einer unrechten Verkehrung zum Vorschein. z.B. die Undecime, Duodecime, Decima Tertia u.s.w. sollten zur Sept, Sext und Quint werden. Statt der Sept aber bekomt man eine Secunde, für eine Sext eine Terz, und für die Quint eine Quart.

§ 4.

Wenn man diesen Contrapunkt durch den Zusatz der Terzen oder Decimen drei= oder vier= stimmig machen will, so ist die Frage, ob er mit den terzenweise zugefügten Stimmen zugleich verkehrt werden soll. Will man die Verkehrung weglassen, so können nicht nur alle Consonanzen, sondern auch Dissonanzen in der Hauptcomposition Statt finden. Sollen aber alle Stimmen auf eine bequeme Art zugleich verkehrt werden, so muss man die Dissonanzen vermeiden. Übrigens ist in der zweistimmigen Hauptcomposition die Seiten= und Gegenbewegung zu beobachten, und hier können die Terzen oder Decimen sowohl unterwärts als oberwärts zugesetzt werden, nach der Stimme, die man verkehren will. (Will man den Satz, durch Zusatz der Terzen, vierstimmig machen, so ist nöthig, dass man die Quinte vorbereite und auflöse, oder sie nur im Durchgange anbringe.)
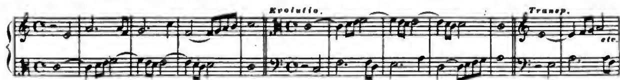
Erstes Beispiel.

Es ist das nämliche, was wir gleich zum Anfange dieses Abschnittes vorhatten, wo die Hauptcomposition in der höchsten und mittelsten Stimme ist. Fügt man zu diesen beiden die unterste hinzu, die mit der vorhergehenden mittelsten die Verkehrung davon ausmacht, wie wir schon oben sahen, so hat man diesen Contrapunkt dreistimmig. Will man diesen dreistimmigen Contrapunkt verkehren, so schreibe man die jetzige Mittelstimme eine Decime höher über die Oberstimme hinauf. (Dann wird die jetzige Mittelstimme die tiefste, die jetzige Oberstimme die mittlere, und die, welche man durch Zusatz der Decimen gegen die jetzige Mittelstimme herausbekommt, die höchste Stimme sein.) Wenn man sich hier in der mittelsten und tiefsten Stimme die Hauptcomposition und ihre Verkehrung bei der mittelsten und höchsten vorstellt, so sieht man, dass dann die Terzen oberwärts zugefügt werden. Will man diesen (auf die letztere Art angesehenen) dreistimmigen Contrapunkt alsdann verkehren, so schreibe man die mittelste Stimme eine Decime tiefer unter die Unterstimme herab. (Dann wird die jetzige Mittelstimme die höchste, die jetzige Unterstimme die mittlere, und die, welche man durch Zusatz der Unterdecimen gegen die jetzige Mittelstimme herausbekomt, die tiefste Stimme sein.)
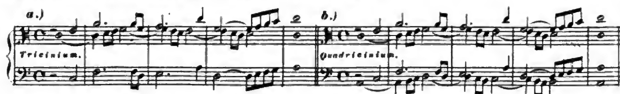
Zweites Beispiel.

Es ist das nämliche, was zum Anfange dieses Abschnittes als zweites Beispiel vorgeführt wurde, und es hat damit eben die Bewandtniss, wie mit dem vorhergehenden.

Drittes Beispiel.
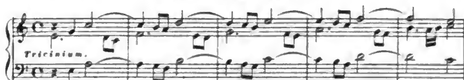


Hier dasselbe dreistimmig bei *a)*, und vierstimmig bei *b)*
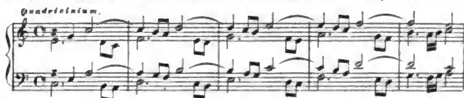


Die Vermehrung der Stimmen geschieht (hier) durch die unterwärts zugefügten Terzen, die aber, wie in den beiden vorhergehenden Beispielen, hier in Decimen verändert sind. Diese Veränderung der Terzen in Decimen (Warum aber Veränderung? die Evolution geschieht ja doch nicht

in Terzen, sondern in Decimen.) ist öfters deswegen nöthig, damit die Harmonie theils besser vertheilt, theils richtiger werde. So könnten z. B. weder in diesem noch in den beiden vorhergehenden Beispielen, mit Bestand der Richtigkeit des Satzes, Terzen zugesetzt werden (sondern es mussten Decimen sein.) Wegen der dissonirenden Bindungen lässt dieses letztere Beispiel keine bequeme Verkehrung, (sondern nur Versetzung, z. B. alle Stimmen um eine Terz höher,) zu. Es ist aber auch nicht nöthig, dass ein solcher drei = oder vierstimmiger Satz allezeit verkehrt werde, wenn nur zwischen den höchsten Stimmen, bei bleibendem Basse, hin und wieder eine Verwechslung *ad Octavam* Statt findet.
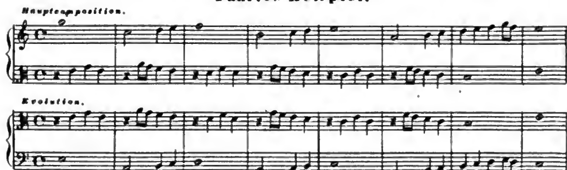
Viertes Beispiel.



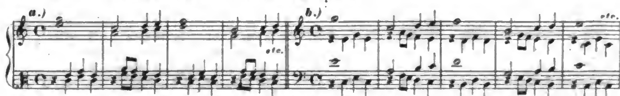
Die zweistimmige Composition in den beiden Oberstimmen, auf dem obersten System, wurde dadurch, dass der obersten Stimme Unterdecimen in der tiefsten Stimme, auf dem untersten System, beigefügt wurden, dreistimmig. Vierstimmig wird diese Composition, wenn auch der zweiten Stimme, nämlich derjenigen die im dreistimmigen Satze Mittelstimme ist, und die im zweistimmigen Hauptsatze die unterste war, Unterdecimen beigefügt werden, wie hier zu sehen:



Fünftes Beispiel.
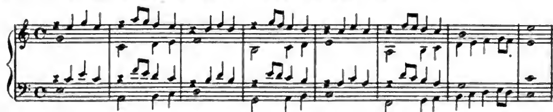


Die Hauptcomposition wird nun, bei *a)* durch unterwärts zugefügte Terzen, und bei *b)* durch unterwärts zugefügte Decimen, vierstimmig gemacht.
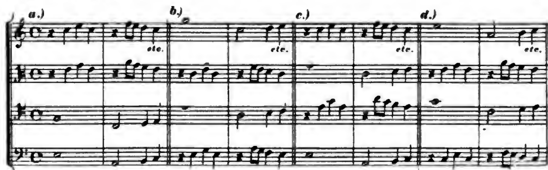


Nun folgt die vierstimmige Evolution desselben:



Wenn man sie nach der zweistimmigen Hauptcomposition und Evolution untersucht, so wird man sogleich die beiden Hauptstimmen erkennen, welche nämlich die oberste und die tiefste sind. Der obersten (Hauptstimme) wird dabei eine Terz unterwärts, der untersten hingegen eine Terz oberwärts zugefügt, wodurch denn die Evolution ihre Richtigkeit erhält, obsiegleich mit der in der Octave einerlei ist, welche Ähnlichkeit aus der Verwandtschaft der Contrapunkte herrührt, wie man in den Beiträgen sehen wird. Die Terzen in ihr (in der oben gezeigten Evolution) können auch in Decimen verwandelt werden wie hier:



Sowohl die Terzen als die Decimen aber können auch in Sexten verwandelt werden, wie bei *a)* zwischen den beiden obersten Stimmen, bei *b)* zwischen dem Alt und Bass, und bei *c)* und *d)* zwischen dem Diskant und Tenor.
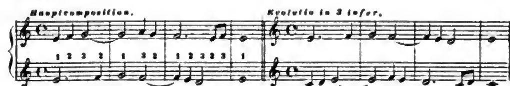


Man schlage hiebei die Contrapunkte in der Octave und Duodecime nach.

(Zum Schlusse dieses Abschnittes soll noch gezeigt werden, was der eigentliche doppelte Contrapunkt in der Terz ist. Sein Umfang erstreckt sich nicht über die Terz wie aus folgenden übereinander gesetzten Zahlen, die die Veränderung der Intervalle bei der Verkehrung anzeigen, zu ersehen ist.

1. 2. 3.
3. 2. 1.

Aus dem Einklange wird der Grundton der Terz, und aus dem Grundtone des Einklangs die Terz selbst, folglich wird aus der Terz der Grundton des Einklanges und aus dem Grundton der Terz der Einklang selbst. Aus der Secund wird der Grundton derselben, und wieder aus ihrem Grundtone sie selbst. — Daraus folgt, dass, um gegen die harmonischen Regeln nicht zu fehlen die Secunde nur im Durchgang gebraucht werden könne. Dass zwei Terzen nicht hintereinander folgen können, weil bei der Verkehrung zwei Einklänge nacheinander entstehen, ist begreiflich.

Der enge Spielraum mit immerwährender Abwechslung des Einklanges mit der Terz, die höchstens zuweilen mit einer durchgehenden Secund unterbrochen wird, giebt eine magere musikalische Ausbeute, z.B.



Also doch etwas, aber nicht viel.)
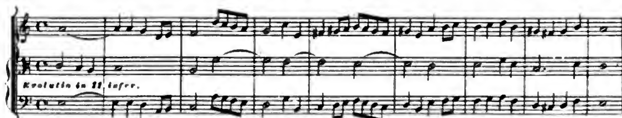
VIERTER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Undecime oder Quarte.

§1.
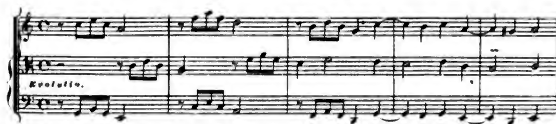
Wenn in einer contrapunktischen Composition die Oberstimme gegen die unterste eine Undecime oder Quarte (?) tiefer, oder, welches einerlei ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Quarte (?) oder Undecime höher verkehrt werden kann, so nennt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Undecime oder Quarte. So wie es in Ansehung der Gegenstimme bei dem Contrapunkt in der None und Decime bei der Verkehrung der andern gehalten wird, so geht es hier ebenfalls, (nämlich bei der Verkehrung in die Quarte soll die Gegenstimme um eine Octav weiter gerückt werden, was aber eben den Beweis giebt, dass hier nicht der eigentliche doppelte Contrapunkt in der Quart gilt,) und in allen nachfolgenden Contrapunkten. Wir werden also nichts mehr darüber erinnern, weil wir glauben, dass jeder die Lehre vom Contrapunkt in der hier befindlichen Ordnung lesen wird.

Erstes Beispiel.



Die oberste und mittelste Stimme enthalten die Hauptcomposition, und die mittelste und unterste die Verkehrung derselben in die tiefe Undecime. Wenn man sich die zwei untern Stimmen als Hauptcomposition vorstellt, so enthalten die zwei obern die Verkehrung derselben in die obere Undecime. Das nämliche gilt von dem folgenden Beispiele.

Zweites Beispiel.
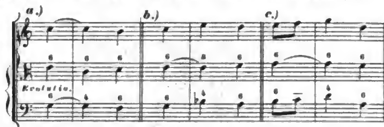


§2.

Die Veränderung der Jntervalle bei der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
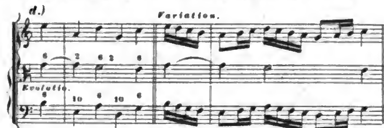
Diese Veränderung veranlasst folgende Regeln.

1^stens^ Die Octave muss entweder als Sexte vorherliegen, wie bei *a)*, oder auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen sein, wie bei *b)* und *c)*. Jn beiden Fällen wird sie in die Sexte aufgelöset. (Alles dieses gilt von den zwei oberen Stimmen.)
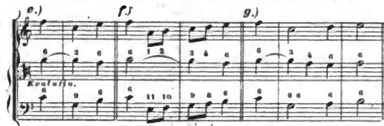


(Jn der Evolution zeigt sich zugleich die Behandlung der Quart zwischen den beiden untern Stimmen.)

2^tens^ Bei der Secunde wird die Unterstimme gebunden und in den Grundton der Sext aufgelöset, nämlich wie in dem Beispiele bei *d)* zwischen den beiden oberen Stimmen.



(Jn der Evolution zeigt sich zugleich die Behandlung der Decime zwischen den beiden untern Stimen. Jn der Variation werden die Sprünge mit Zwischennoten ausgefüllt.)
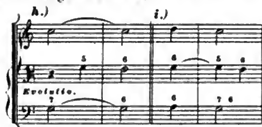
3^tens^ Die Terz muss entweder als Sexte vorherliegen, und hernach auf die Sexte herabgehen, wie bei dem Beispiele bei *d)* zwischen den beiden untern Stimmen, (wo die Terz als Decime erscheint;) oder es muss auf ihrer Grundnote eine Sexte vorhergegangen sein, wie im folgenden Beispiele bei *e) f)* und *g)* wo hernach die Unterstimme sich abwärts auflöset.



(Jn der Evolution zeigt sich zugleich der Gebrauch der None zwischen den zwei untersten Stimmen.)

4^tens^ Die Quarte muss entweder als Sexte vorherliegen, wie bei *b)* und *c)* zwischen den zwei untersten Stimmen, oder es muss auf ihrer Grundnote eine Sext vorhergehen, wie bei *a)* in den beiden untersten Stimmen. Jn beiden Fällen resolvirt sie sich in die Sexte. Gleiche Bewandtniss hat es mit der Undecime.

5tens Die Quinte muss entweder wie im folgenden Beispiele bei *h)*, wo das Intervall früher eintritt als der Grundton, und sodann als Sext fortdauert, gebraucht werden; oder es muss auf ihrer Grundnote eine Sext vorhergehen, wie im folgenden Beispiele bei *i)*, wo sie dann in beiden Fällen, wovon der letztere nichts anders als eine Retardation ist, in eben dieses Intervall aufgelöset wird.



(In der Evolution zeigt sich auch die Behandlung der Sept.)

6tens Die Sept wird entweder in der Oberstimme gebunden, wie bei *i)* zwischen den beiden untern Stimmen, oder ihre Grundnote muss vorher liegen, wie bei dem Beispiele bei *h)*.

7tens Die None wird in der Oberstimme gebunden, und muss hernach stufenweise auf die Sext herabgehen, wie bei den Beispielen bei *e) f)* und *g)*.

§ 3.

Die Gränzen dieses Contrapunktes sind die Undecime. Überschreitet man dieselben, so wird es mit der Verkehrung, in Ansehung der Gegenstimme wie mit den vorigen Contrapunkten gehalten.

(Zum Schlusse soll noch der eigentliche doppelte Contrapunkt in der Quart gezeigt werden. Sein Umfang erstreckt sich nicht über die Quart, wie in folgenden Zahlen, die die Veränderung der Intervalle bei der Verkehrung anzeigen:

1. 2. 3. 4.
4. 3. 2. 1.
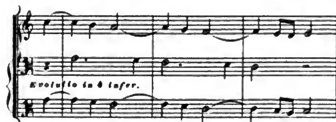
Man sieht es den Zahlen bald an, dass man mit diesem doppelten Contrapunkt nicht viel ausrichten kann, denn:

1tens Der Einklang ist nicht frei, weil die ihm gegenüberstehende Quarte nicht frei ist, und muss daher, sowohl beim Einklang als bei der Quart, entweder die Ober- oder Unterstimme d.h. entweder das Intervall oder der Grundton, gebunden sein.

2tens Die Terz ist nicht frei, weil der Grundton der Secund, der bei der Verkehrung aus der Terz entsteht, nicht frei ist. Es muss also die Terz eben so gut wie der Grundton der Secund gebunden sein, oder beide Intervalle, die Terz und Secund kommen nur durchgehend vor.

3tens Die contrapunktirenden Stimmen, können nicht zugleich anfangen und aufhören, weil kein freies Intervall vorhanden ist.

Hier ein Beispiel, welches vielleicht das einzig mögliche sein wird:



Die oberste und mittelste Stimme enthalten die Hauptcomposition, und die Mittelstimme mit der untersten die Verkehrung derselben. Stellt man sich die zwei untern als Hauptcomposition vor, so bilden die zwei oberen, die Verkehrung derselben in die obere Quarte.)
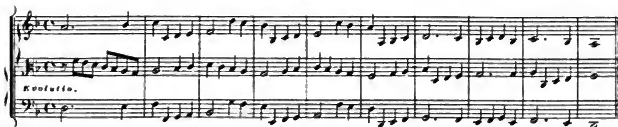
FÜNFTER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte.
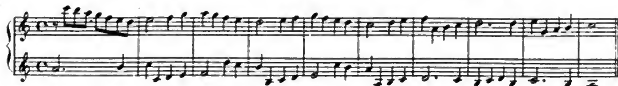
§1.

Wenn die Oberstime gegen die unterste eine Duodecime oder Quinte(?) tiefer, oder die Unterstime gegen die oberste eine Duodecime oder Quinte(?) höher verkehrt wird, so nennt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte. (Von dem eigentlichen doppelten Contrapunkt in der Quinte wird am Ende dieses Abschnittes die Rede sein.)
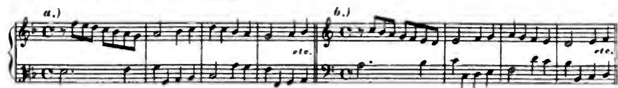
Erstes Beispiel.
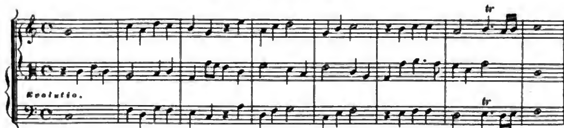


Die beiden oberen Stimen bilden, wie gewöhnlich, die Hauptcomposition, die zwei untern die erste Verkehrung desselben. Die zweite oder vielmehr die Versetzung derselben folgt hier.



Beide bisherigen Versetzungen sind in der Duodecime. Von den Versetzungen in der Quinte folgt bei *a)* und *b)* nur der Anfang.
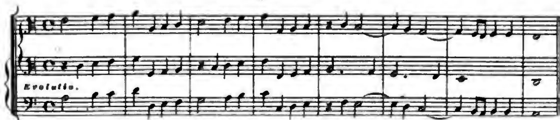


Zweites Beispiel.



Die Versetzungen der Evolution können nach Anleitung des vorigen Beispiels gemacht werden.

Drittes Beispiel.



(Dieses Beispiel ist nach dem doppelten Contrapunkt in der eigentlichen Quinte gearbeitet, wovon am Ende dieses Abschnittes erst gehandelt wird.)
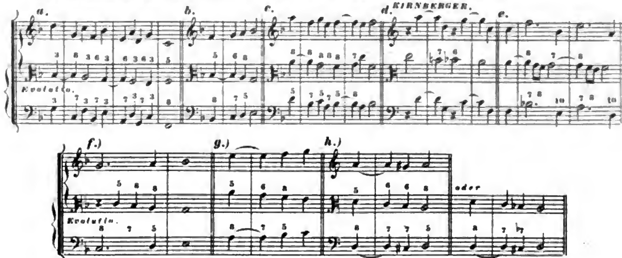
§2.

Die Veränderung der Jntervalle bei der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu ersehen.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasst folgende Regeln:
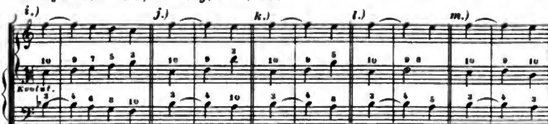
1^stens^ Da die Sexte zur Septime wird, (vielmehr, da der Grundton der Sexte zur Septime, und die Sexte zum Grundton der Septime wird,) so muss entweder der unterste (Theil der Sexte, d. h. der Grundton, und zwar dieses am natürlichsten) oder der oberste Theil derselben (d. h. das Jntervall, während eines Durchganges in der andern Stimme) vorher liegen. Auf die erste Art findet man sie ausgeübt in folgenden Beispielen bei *a) b) c) d) e)*, auf die zweite Art bei *f) g) h)*.



(Bei der Evolution zeigt sich auch die, vom Verfasser als bekannt angenommene, Behandlung der Sept, die entweder vorbereitet oder im Durchgange erscheint.)
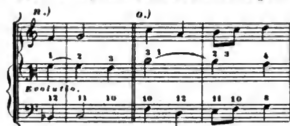
Jn dem Beispiele bei *h)* sind noch die zwei Sexten hintereinander zu merken, welche bei der jetzigen (freieren) Setzart, da man zwei Septimen (aber nur, wenn es zwei kleine Septen sind, oder noch besser wenn die zweite vermindert ist, und beide wie im Beispiele bei *h)* stufenweise abwärts gehen) hintereinander machen kann, kein Fehler sein werden. Bei den Alten werden die Sexten überhaupt in diesem Contrapunkte verboten. Herr *THEIL* erlaubt sie zwar, aber nur denjenigen, die es verstehen, als wenn diejenigen, die es nicht verstehen, sich damit abgeben würden. Noch ist der besondere Sextengang in der Evolution des Beispiels bei *e)* zu merken.

2^tens^ Die None wird zwar insgemein nur als eine Secunde gebraucht. (Wo also die Unterstimme gebunden wird.) Sie kann aber auch als None gebraucht werden, wenn man sie mit der Septime auflöst, wie im Beispiele bei *i)*. (Sie kann aber auch in die Terz, Quint, Octav und Decime aufgelöset werden, wie bei *j) k) l) m)*.



(Jn der Evolution zeigt sich auch die Behandlung des Grundtones der Quarte.)

3^tens^ Der Grundton der Secunde wird gebunden und hernach aufgelöset wie bei *n)* und *o)*.



(Bei der Evolution findet sich die Behandlung der Undecime oder der Quarte, wenn sie vorbereitet und aufgelöset werden soll. Jn Ansehung der Behandlung des gebundenen Grundtones der Quart ist in den Beispielen bei *i) j) k) l)* und *m)* das Nöthige zu finden.)
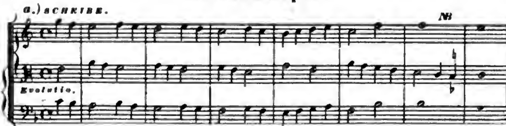
§ 3.

Die eigentlichen Gränzen dieses Contrapunkts sind die Duodecime. Überschreitet man dieselben, so wird es bei der Verkehrung wie mit den vorigen Contrapunkten gehalten.
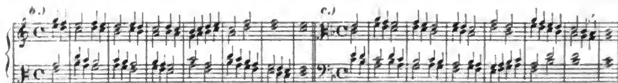
§ 4.

Dieser Contrapunkt kann eben wie der in der Octave und Decime, durch zugesetzte Terzen drei = und vierstimmig ausgeübt werden. Die dritte Stimme wird aber eine Terz unter die höchste, und die vierte eine Terz über die tiefste gesetzt. Jn der Hauptcomposition muss vorher nur die Seiten = und Gegenbewegung gebraucht werden, und keine Dissonanz (ausser im Durchgange) in derselben vorhanden sein, wenn dieselbe mit den vermehrten Stimmen zugleich verkehrt werden soll.

Erstes Beispiel.
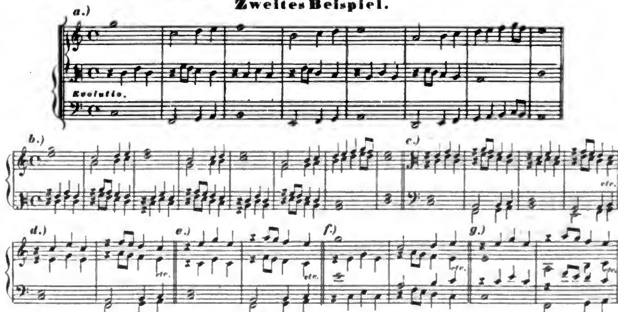


(NB. Der Alt hat in Begleitung der obern Stimme ♮, und in Begleitung der untern ♭.)
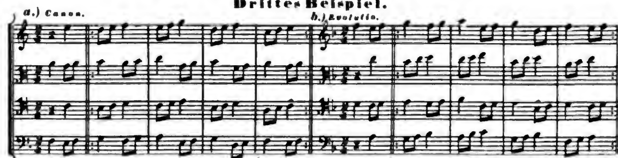


Die Hauptcomposition ist bei *a)* samt der Verkehrung. Vierstimig ist sie bei *b)*, und bei *c)* die Verkehrung. Diese zu untersuchen, gehe man auf die Evolution des zweistimmigen Beispiels bei *a)* zurück, woraus man sehen wird, dass die zwei dazu gehörigen Stimmen, bei der Evolution des vierstimmigen Beispiels bei *c)*, die beiden äussersten Stimmen ausmachen, und auf eben die Art, wie der Hauptsatz bei *b)* mit Terzen vermehrt sind.

Zweites Beispiel.



Die Hauptcomposition steht bei *a)* samt der Verkehrung. Vierstimmig findet man sie bei *b)*, und bei *c)* die Verkehrung. Da die Terzen sowohl in Decimen als Sexten verwandelt werden können, so sehe man davon einige Proben bei *d) e) f)* und *g)*. Man kann dabei den Contrapunkt in der Octave und Decime, wo eben dieses Beispiel vorkomt, nachlesen.

Drittes Beispiel.
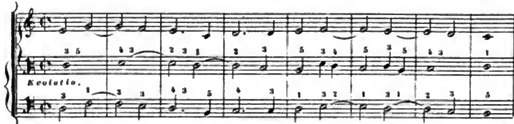


Dieses ist ein unendlicher *Canon*, und seine Verkehrung bei *b)*, wovon die Bass- und Diskant-stimme die Hauptcomposition haben, indem der Alt und Tenor nichts als terzen- oder decimen-weise zugefügte Stimmen enthalten. Man kann nach Anleitung des vorhergehenden Beispieles die übrigen Versetzungen nach Belieben dazu machen.

(Nun wollen wir den eigentlichen doppelten Contrapunkt in der Quinte vornehmen. Sein Umfang erstreckt sich nur bis zur Quinte und die Veränderung seiner Intervalle zeigen folgende Zahlen:

1. 2. 3. 4. 5.
5. 4. 3. 2. 1.

Der Einklang, die Terz und Quint sind, wie man sieht, frei; und wenn man, wie gewöhnlich, den Grundton der Secund als dissonirend ansieht, so zeigt sich, dass bei der Quarte das Intervall selbst die Dissonanz sei, weil durch die Verkehrung aus dem Grundton der Secunde das Intervall Quarte hervorgeht. Hier ein Beispiel.



Die Hauptcomposition ist zwischen dem Sopran und Alt, und die Verkehrung zwischen dem Alt und Tenor. Will man die beiden untern Stimmen als Hauptcomposition annehmen, so machen die zwei obern die Verkehrung.)
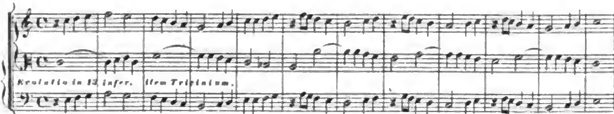
SECHSTER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Decima Tertia oder Sexte.
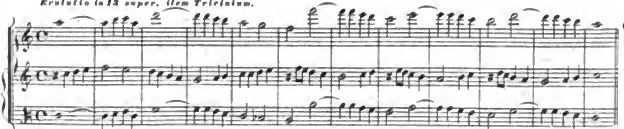
§1.

Wenn die Oberstimme gegen die unterste eine Decima Tertia oder Sexte (?) tiefer, oder die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Tertia oder Sexte (?) höher verkehrt wird, so neñt man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Decima Tertia oder Sexte. (Von dem eigentlichen doppelten Contrapunkt in der Sexte wird am Schlusse dieses Abschnittes gehandelt werden.)
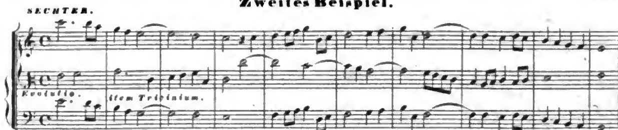
Erstes Beispiel.
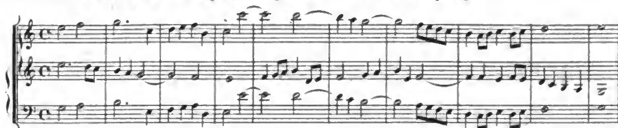


(Die Verkehrung dieses Beispiels in die tiefe Decima Tertia bildet mit der Hauptcomposition ein gutes *Tricinium*. Ein ähnliches geschieht wenn die Verkehrung in die obere Decima Terzia geschieht, wie hier zu sehen.



Zweites Beispiel.



Daraus kann durch Versetzung noch folgendes *Tricinium* entspringen:
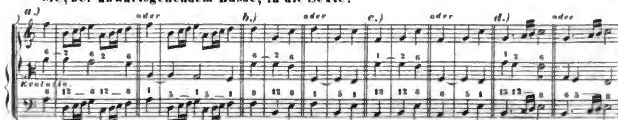


§ 2.

Die Veränderung der Intervalle bei der Verkehrung ist aus folgenden Zahlen zu sehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
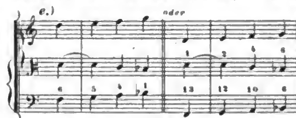
Diese Veränderung veranlasst folgende Regeln:

1stens Auf der Grundnote der Secund muss entweder die Sext, wie bei *a)* und *b)* oder der Einklang, wie bei *c)* vorhergehen, oder sie komt im Durchgange nach einem Einklange vor, wobei dieser letztere zur Secund wird, wie bei *d)*. Wird die Secund um eine Octav höher genommen, so kann auf ihrer Grundnote auch eine Tredecime (höher versetzte Sexte) oder eine Octave vorhergehen, und sie selbst kann erst als Octave liegen, und während des Durchganges der untern Stimme zur (höher) versetzten Secunde werden. In allen diesen Fällen springt sie, bei abwärtsgehendem Basse, in die Sexte.
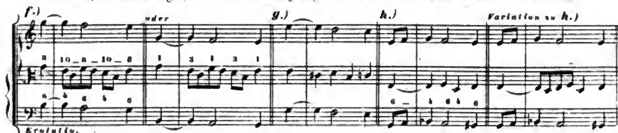


(In der Evolution findet man auch die Behandlung der Duodecime, und eine Art die Quinte zu behandeln.)

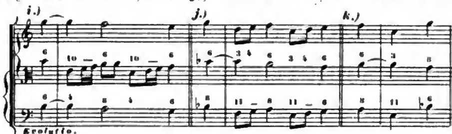
Im folgenden Beispiele bei *e)* findet man die Secund auch durchgehend in die Quart aufgelöset, welche letztere dann, bei abwärtsgehendem Grundtone, sich in die Sext auflöset. In der Evolution zeigt sich sodann die Auflösung der Duodecime in die Decime, oder der Quint in die Terz.



2tens Die Terz muss entweder als Octave oder Einklang vorherliegen und hernach in ebendieselbe sich auflösen, wie bei *f)* und *g)*, oder es muss auf ihrer Grundnote die Octave vorhergehen, wie bei *h)* zum Anfange, wo die Auflösung sogleich in ebendasselbe Jntervall erfolgt.
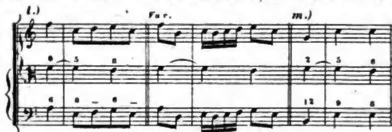


(Jn der Evolution zeigt sich auch die Behandlung des Grundtones der Quart.) Übrigens kann die Terz auch als Sexte vorherliegen und in dieselbe auflösen, wie bei *i)*, und abermals kann auf dem Grundtone der Terz eine Sext vorausgehen, und bei abwärtsgehendem Grundtone bei der Auflösung wieder eine Sexte, wie bei *j)*, oder eine Octave, wie bei *k)* genommen werden.



(Jn der Evolution zeigt sich bei *j)* und *k)* die Behandlung der Undecime oder der höher versetzten Quart.)

3tens Die Quarte wird unterwärts durch die Sexte vorbereitet, (oder besser ausgedrückt auf der Grundnote der Quart kann eine Sext vorausgehen) wie in den Beispielen bei *f)* und *g)* in der Evolution, oder durch die Octave, wie in der Evolution bei *i)*, oder sie selbst wird durch diese Jntervalle vorbereitet, wie bei *h) j)* und *k)* in der Evolution, in beiden Fällen resolvirt sie in die Sexte, (bei *i)* und *j)* aber in die Octave,) oder auf die Art bei *h)* in der Variation.

4tens Bei der Quinte muss entweder die Unterstimme gebunden sein, wie in den folgenden Beispielen bei *l)* und *m)*, oder in der Oberstimme, wie in den bereits gehabten Beispielen bei *a) b)* und *c)*. Jn beiden Fällen löset sie sich in die Octave wie bei *a) b)* und *l)*, oder in die Sexte auf, wie bei *m)*.



(Bei der Evolution zeigt sich auch die Behandlung der None.)

5tens Zwei Sexten (und zwei Tredecimen, als höher versetzte Sexten) können nicht hintereinander in gerader Bewegung genommen werden, weil zwei Octaven (oder zwei Einklänge) daraus entstehen. Auch verdeckte Sexten und verdeckte Tredecimen sind, wie verdeckte Octaven und Einklänge zu meiden. Überhaupt muss in diesem Contrapunkte die Gegen- und Seitenbewegung, erstere sogar noch vorherrschend bei der zweiten, beobachtet werden, da in der geraden Bewegung die Fehler kaum zu vermeiden sind.

6tens Die Sept wird, ausser im Durchgehen, nicht gebraucht, weil sie bei der Verkehrung zum Grundton der Sept wird, und also ihre richtige Auflösung nicht bekommen kann.

7tens Die None wird mit der Sext oder Decime vorbereitet und in ebendieselbe Sexte oder in die Octave resolvirt. Die Vorbereitung und die Auflösung in die Sext betreffend, sehe man bei *l)* und der dabei stehenden Variation zwischen den beiden untern Stimmen. Die Auflösung in die Octav betreffend, sehe man das Beispiel bei *m)*, wo sie (die None) durch die Quinte oder Duodecime vorbereitet ist.

8tens Mit der Decime, Undecime und Duodecime hat es eben die Bewandtniss, wie mit der Terz, Quarte und Quinte.
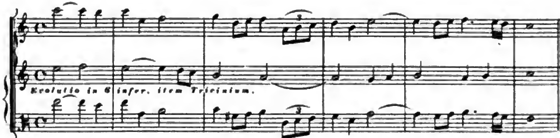
§3.

Die Gränze dieses Contrapunkts ist die Decima Tertia. Wird sie überschritten, so wird es bei der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme, wie mit den vorigen Contrapunkten gehalten.
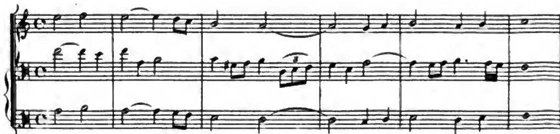
(Zum Schlusse dieses Abschnittes wollen wir den eigentlichen doppelten Contrapunkt in der Sexte vornehmen. Sein Umfang erstreckt sich bis zur Sexte und die Veränderung der Intervalle zeigt sich in folgenden gegenübergestellten Zahlen.

1. 2. 3. 4. 5. 6.
6. 5. 4. 3. 2. 1.

Aus diesem geht hervor, dass der Einklang und die Sexte frei sind; dass bei der Quint die Oberstimme gebunden ist, weil es der ihr gegenüberstehende Grundton der Secund ebenfalls sein muss; dass endlich bei der Terz entweder die Ober- oder Unterstimme gebunden ist, weil bei der gegenüberstehenden Quart auch entweder der Grundton oder das Intervall gebunden sein muss.
Hier ein Beispiel.



Hier folgt noch ein aus diesem Satze entspringendes *Tricinium*.



Es wurden nämlich die zwei untern Stimmen des vorigen dreistimmigen Satzes hier zu den beiden obern, und von diesem neuen Satze wieder die Verkehrung in die untere Sexte gemacht.)
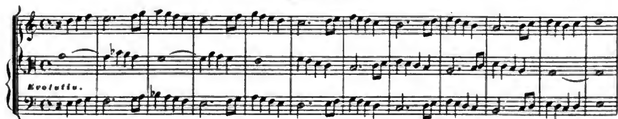
SIEBENTER ABSCHNITT.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Decima Quarta oder Septime.

§1.
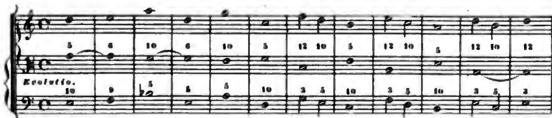
Wenn die Oberstim̃e gegen die unterste eine Decima Quarta oder Septime(?) tiefer, oder, welches einerlei ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Decima Quarta oder Septime(?) höher verkehrt wird, so heisst eine solche Composition ein doppelter Contrapunkt in der Decima Quarta oder Septime. (Von dem eigentlichen doppelten Contrapunkt in der Sept wird am Schlusse dieses Abschnittes das Nöthige gesagt werden.)

Beispiel.



Die zwei oberen Stimmen bilden die Hauptcomposition und die beiden untern die Verkehrung in die tiefe Decima Quarta. Man kann sich aber auch die beiden untern Stimmen als Hauptcomposition und die zwei obern als Verkehrung in die hohe Decima Quarta vorstellen.

(Was dieses Beispiel etwas sonderbar scheinen macht, sind die vielen Durchgänge, besonders aber die Überschläge des Alts im zweiten und vierten Takt. Folgende Vorstellung des nämlichen Beispieles, wenn es von allem Schmucke entblösst ist, wird Anfängern sehr dienlich sein, um es dann leichter mit den folgenden Regeln vergleichen zu können.)
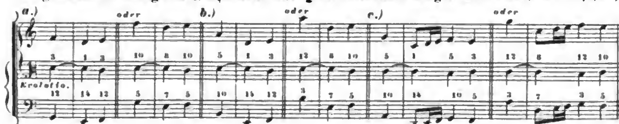


§2.

Die Veränderung der Intervalle bei der Verkehrung sieht man aus folgenden Zahlen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese Veränderung veranlasst folgende Regeln:

1stens Beim Einklang sowohl als bei der Octave muss die Grundnote gebunden, und hernach, bei abwärtsgehender Auflösung desselben, eine Terz oder Quint in der Oberstim̃e gemacht werden, wie bei *a) b) u. c)*.



(In der Evolution zeigt sich die Behandlung der Sept oder Decima Quarta.)

2tens Die Secunde muss unterwärts (nämlich ihr Grundton muss) gebunden werden wie bei *d)* und *e)*, oder (wenn man zu der grossen Secunde die übermässige Quarte in einer Nebenstimme hinzu machen kann) oberwärts, wie bei *f)* und *g)* (wo der Grundton der Secund frei eintritt). In beiden Fällen resolvirt der Grundton, indem die Secund als Terz fortdauert. (Übrigens kann die Secund, bei stufenweise abwärtsgehendem Grundtone auch in die Quint springen, wie bei *h)*.

(In der Evolution zeigt sich die Behandlung der Sext oder Decima Tertia.)

3tens Zwei Terzen (oder zwei Decimen) können hintereinander in gerader Bewegung nicht gebraucht werden, weil (Duodecimen oder) Quinten daraus werden. (Sogar verdeckte Terzen und Decimen müssen vermieden werden, weil verdeckte Quinten daraus entstehen, darum vermeidet man lieber die gerade Bewegung in diesem, wie in den Contrapunkten in der Decime und Decima Tertia, gänzlich.)

4tens Bei der Quarte muss entweder der Grundton gebunden werden, wie bei *i)*, oder sie selbst, wie bei *j)*, und in beiden Fällen der Grundton zur Auflösung eine Stufe herabgehen, wie in diesen beiden Beispielen zu sehen ist. (Übrigens kann in dem Falle, wo die Quart selbst gebunden ist, dieses Intervall sich auch selbst in die Terz auflösen, wie bei *k)*.

(Wenn in der Hauptcomposition der Grundton der Quart sich auflöset, so löset in der Evolution die Quarte sich selbst auf, und so im Gegentheile. In der Evolution bei *j)* ist die Quarte durchgehend.)

5tens Bei der Sexte muss entweder der Grundton gebunden werden, wie bei *l)* und bei den schon gehabten Beispielen bei *f)* und *g)* in der Evolution, oder sie wird selbst gebunden, wie in den ebenfalls gehabten Beispielen bei *d) e)* und *h)*, und wird in beiden Fällen in die Quinte oder Terz sich auflösen, wie man daselbst sieht. (Sie kann aber auch als Sept fortdauern, wie bei *m)*, wenn hernach die Sept ihre Auflösung erhält.)

(In der Evolution zeigt sich die Behandlung der None.)

6^tens Die Septime wird oben (das Intervall Sept selbst wird) gebunden, und hernach in die Quinte oder Terz aufgelöst, wie bei *a) b)* und *c)* in der Evolution, (und bei *m)* zwischen den beiden Oberstimmen.)

7^tens Die None wird oben (nämlich das Intervall selbst) gebunden, und hernach in die Quint oder Octave resolvirt, wie in der Evolution bei *l)* und *m)*, wobei zu merken, dass hernach der Grundton der Octave, wie bei *m)* abwärts gehen muss.

8^tens Mit der Decime, Undecime, Duodecime, Decima Tertia und Decima Quarta hat es eben die Bewandtniss, wie mit der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.
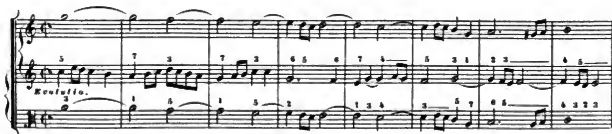
§3.

Die Gränzen dieses Contrapunkts sind die Decima Quarta, und wenn man sie überschreitet, so muss bei der Verkehrung in Ansehung der Gegenstimme, wie mit den vorigen Contrapunkten verfahren werden.

Zum Schlusse dieses Abschnittes wollen wir den eigentlichen doppelten Contrapunkt in der Sept vornehmen. Seine Ausdehnung erstreckt sich bis zur Sept, und die Veränderung der Intervalle bei der Verkehrung lässt sich aus folgenden Zahlen ersehen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Die Terz und Quint sind frei. Bei der Sept muss, wie immer, das Intervall, folglich beim Einklang die untere Stimme d.i. der Grundton gebunden sein und sich lösen. Bei der Quart wird entweder sie selbst oder ihr Grundton vorzubereiten und aufzulösen sein. Bei der Secund wird wie immer, der Grundton, folglich hier, bei der ihr gegenüberstehenden Sext das Intervall zu binden und aufzulösen sein. Zwei Terzen können nicht nacheinander kommen, sogar nicht verdeckt, weil sonst offenbare oder verdeckte Quinten bei der Verkehrung daraus entstünden. Durchgänge gelten auch hier, wie bei den vorigen Contrapunkten.
Hier ein Beispiel.



Ende des ersten Theils.





